

*Naisen käsite liehuu ohitseni*

Kuvakieli ja naisrepresentaatiot Riina Katajavuoren runokokoelmassa *Kuka  
puhuu*

Roddy Zimny

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Filosofian, historian, kulttuurin ja  
taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Kevät 2016

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Roddy Zimny			
Työn nimi – Arbetets titel – Title <i>Naisen käsite liehuu ohitseni: Kuvakieli ja naisrepresentaatiot Riina Katajavuoren runokokoelmassa Kuka puhuu</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Kevät 2016	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 87	
Tiivistelmä – Referat – Abstract  <p>Tutkielma käsittelee suomalaisen runoilijan Riina Katajavuoren (s. 1968) toisen runokokoelman <i>Kuka puhuu</i> (1996) kuvakieltä ja kuvakielen rakentamia representaatioita naisista. Tutkielman aineisto koostuu niistä em. runokokoelman runoista, joiden puhuja tai muu keskeinen agentti on selkeästi määriteltävissä naiseksi. Analyysimenetelmänä hyödynnetään Benjamin Hrushovskin (myöhemmältä nimeltään Harshav) luomaa viitekehysmallia (1984), joka tarkastelee (runon) lukuprosessia tekstin ja lukijan välisenä vuorovaikutuksena ja viitekehysten verkostona. Laajempaa tausta-ajatuksena tutkielmassa toimii puolestaan Teresa de Lauretiksien käsitys sukupuolesta: sukupuolen rakentuminen on representaation ja itserepresentaation sekä tuote että prosessi. Sen diskursiivisessa rakentumisessa kirjallisuudella on merkittävä rooli. Tutkielmassa hyödynnetään tätä ajatusta ja katsotaan, että Katajavuori on runoilijana sukupuolikäsityksiä luova ja tarjoava henkilö.</p> <p>Tutkielmasta käy ilmi, että Katajavuori hyödyntää monenlaisia kuvakielisiä aineksia rakentaessaan naisrepresentaatioita. Troopeista keskeisimmät eli metafora, metonymia, symboli ja vertaus ovat kaikki edustettuina. Figuuereista sen sijaan hyödynnettyimmäksi nousee ironia. Yhdessä nämä kuvakieliset ainekset kokoontuvat monin paikoin limittyviksi viitekehyksiksi ja luovat kokonaisuuksia, joiden kautta Katajavuori ottaa osaa sukupuolidiskursseihin usealla tavalla. Yksi tällainen kannanotto on jo itse naisrepresentaatioiden luominen. Tutkielmassa nämä Katajavuoren luomat naisrepresentaatiot jaotellaan kolmeen kategoriaan: Ensimmäisen kategorian naiset ovat äitejä, kun taas toisen kategorian naiset ovat väärinymmärrettyjä ja väärinkohdeltuja. Kolmannen kategorian muodostavat puolestaan runot, joissa naiset esitetään suhteessa miehiin tai maskuliiniseen yhteisöön – joko alistettuina, voimakkaina tai vain etäisinä, vieraina.</p> <p>Tutkielmassa todetaan, että Katajavuori osallistuu sukupuolta käsitteleviin diskursseihin myös muilla tavoin kuin vain luomalla representaatioita naisista. Hän tekee näkyväksi naisiin liitettyjä stereotypioita ja myyttejä ja osoittaa, että naiset joutuvat varsin usein maskuliinisen vallan hallitsemiksi toisiksi. Katajavuori ei kuitenkaan pyri pelkästään paljastamaan vallitsevia representaatioita ja niihin liittyvää valtaa, vaan kutsuu myös lukijaa dekonstruoimaan niitä. Tutkielmassa Katajavuoren käyttämiä dekonstruointitapoja peilataan Stuart Hallin stereotypioita murtaviin transkoodausstrategioihin ja Estella Lauterin myyttejä rikkoviin revisionistisiin keinoihin. Tutkielmassa todetaan, että Katajavuori pyrkii dekonstruoimaan kivettyneitä representaatioita ennen kaikkea esittämällä runojensa sisällön ironisessa valossa tai pyrkimällä herättämään vastaanottajassa empatiaa.</p> <p>Kaiken kaikkiaan tutkielmassa todetaan, että Katajavuori näyttäytyy feministisenä, naisten oikeuksia ajavana runoilijana, joka antaa äänen ”toisiksi” mielletyille naisille ja pyrkii ravistelemaan yhteiskunnan sukupuolikäsityksiä ja niihin liittyvää valtaa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Lyriikka, kuvakieli, viitekehysmalli, representaatio, stereotypia, myytti, sukupuoli, nainen, feminismi, Riina Katajavuori			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	1
1.1 Tutkimusongelma .....	1
1.2 Tutkimuskohde ja sen tausta .....	2
1.3 Tutkimuksen tausta.....	5
2 TUTKIMUKSEN TEORIAKEHYS .....	7
2.1 Käsitteelliset lähtökohdat sukupuoleen ja valtaan.....	7
2.1.1 Lyhyt taustoitus naissukupuolen ja vallan suhteeseen.....	7
2.1.2 Diskurssit, representaatiot ja sukupuoli .....	8
2.1.3 Representaatiot stereotypioina ja myyteinä.....	11
2.2 Käsitteelliset lähtökohdat kuvakieleen .....	14
2.2.1 Kuvakieli .....	15
2.2.2 Benjamin Hrushovskin viitekehysmalli.....	17
3 KUVAKIELI JA NAISREPRESENTAATIOT <i>KUKA PUHUU</i> -KOKOELMASSA ....	20
3.1 Nainen äitinä.....	20
3.2 Nainen väärinymmärrettynä ja väärinkohdeltuna .....	27
3.3 Nainen suhteessa mieheen .....	48
3.3.1 Nainen alistettuna .....	48
3.3.2 Nainen voimakkaana hahmona.....	57
3.3.3 Nainen ja mies toisilleen vieraina.....	74
4 LOPUKSI.....	78
LÄHTEET .....	81

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimusongelma

Naisesta ja naiseudesta on esitetty varsin erilaisia näkemyksiä ja mielikuvia länsimaisessa historiassa ja kirjallisuudessa. Nämä näkemykset ja mielikuvat ovat kulttuurihistoriallisten olosuhteiden ja hegemonioiden tuotoksia, joiden stereotyyppistä luonnetta muun muassa kirjallisuus synnyttää ja ylläpitää. Stereotyyppiset naishahmot muuttuvat herkästi myyttisiksi, jolloin niitä pidetään eräänlaisina suurina, ikiaikaisina totuuksina naisten olemuksesta. Kaikki eivät kuitenkaan ole vastustuksesta kelpuuttaneet kulttuurissaan muodostuneita stereotyyppisiä representaatioita ja myyttejä. Tämä on ilmennyt esimerkiksi monien naiskirjailijoiden tavoitteena muovata käsityksiä sukupuolestaan kirjallisuuden kautta: he ovat pyrkineet luomaan toisenlaisia naishahmoja, uudenlaisia representaatioita ja revisioita. (Paananen 1995: 10.) Myös tässä tutkimuksessa käsittelemäni runokokoelman *Kuka puhuu* (1994) luoja, monipuolisena kirjailijana ansioitunut Riina Katajavuori (s. 1968) voidaan nähdä tällaisena henkilönä: hänen useissa runoissaan on havaittavissa vahvoja ja selkeitä feministisiä painotuksia (ks. Parkko 2012: 127; Grünthal & Hollsten 1996: 85). Työni keskeisenä tutkimuskysymyksenä onkin, millaisia naissukupuolen representaatioita Katajavuori runoissaan luo ja millä keinoin.

Työtäni läpäisee käsitys sukupuolesta sosiaalisesti ja kulttuurihistoriallisesti tuotettuna konstruktiona, jonka rakentumisessa representaatioilla, siis kulttuurisilla sukupuolen kuvilla, on avainasema. Representaatioiden keskeistä asemaa sukupuolen muotoutumisessa on tähdentänyt semiootikko ja elokuvatutkija Teresa de Lauretis, jonka mukaan sukupuolta juurrutetaan representaatioiden kautta vaihtelevissa diskursiivisissa ja kulttuurisissa käytänteissä, joita hän kutsuu sukupuoliteknologioiksi (de Lauretis 2004: 60). Yhtenä tällaisena sukupuoliteknologiana voidaan nähdä kirjallisuus (Paananen 1995: 13). Lähestyn työssäni Katajavuoren runoja tällaisina naiseuden tuottamisen kenttinä, joissa lyriikan keinoin jäsennetään olemassa olevia naisrooleja ja luodaan uusia. Ne siis paitsi heijastavat historiallista, yhteiskunnallista ja sosiaalista diskursiivista todellisuutta, myös samanaikaisesti tuottavat aktiivisesti merkityksiä. Näin ollen tutkimukseni lähestyy myös kysymyksiä vallasta: feministisenä runoilijana Katajavuoren naisrepresentaatiot voidaan nähdä paitsi reaktiona valtaa pitäviin, ennen kaikkea miesten luomiin

naissukupuolen diskursseihin, myös välineenä saada valtaa naisille sukupuolensa määrittelijöinä.

Koska representaatiot muodostuvat diskursseissa, joiden pohja on puolestaan kielessä, on luontevaa tarkastella Katajavuoren runoissa nimenomaan niiden kielellistä ainesta. Koska (runouden) kieli on kuitenkin laaja ilmiö, rajaan analyysini Katajavuoren runojen kuvallisuuteen. Tarkastelun ulkopuolelle jäävät tällöin esimerkiksi rytmiset rakenteet ja muut äänteellisen kuvioinnin tasot. Perustelen valintaani sillä, että Katajavuoren runojen kuvallisuuden tarkastelu mahdollistaa monipuolisemman kokonaiskäsityksen luomisen naisrepresentaatioista kuin rinnakkaisen eli puhtaan fonosemanttisen aineksen tarkastelu. Käytän tutkimuksessani hyödyksi Benjamin Hrushovskin runon kuvallisuuden tarkastelemiseen tarkoitettua viitekehysmallia, jossa lukija suhteuttaa tarkasteltavan tekstin omaan kokemusmaailmaansa hahmottaakseen tekstin koherenttina kokonaisuutena. Mallissa luodaan yhteyksiä tekstuaalisten ainesten välille, rakennetaan keskeisistä merkitysyksiköistä kokonaisuuksien, viitekehysten verkosto, joka esittää sen mitä teksti käsittelee. (Viikari 2003: 89–90.) Muotoilen kuvakielen avaamisen yhteydessä syntyviä tulkintojani runojen naisrepresentaatioista ja pohdin samalla niiden asettumista sukupuolta käsitteleviin diskursseihin. Hypoteesinani on, että Katajavuoren runoissa paitsi tuodaan kriittisesti esille naisten alistettua asemaa, myös käännetään ympäri perinteisiä naissukupuolen määritelmiä ja luodaan kokonaan uusia, stereotypioita murtavia representaatioita naisista. Tulkintani mukaan Katajavuori käyttää hyödykseen tässä kriittisessä työssään esimerkiksi monenlaisia intertekstejä, kuten feministisiä teorioita, Raamattua, myyttejä ja kansanperinteitä, sekä ironian keinoja. Samanlaisiin tulkintoihin Katajavuoren runoudesta ovat tulleet myös Satu Grünthal ja Anna Hollsten (1996: 85–87) sekä Kaisu Kesonen (2004: 2–3, 63), joiden tutkimuksiin palaan tämän luvun kolmannessa alaluvussa.

## 1.2 Tutkimuskohde ja sen tausta

Tutkimuskohteeni, teoksen *Kuka puhuu* (= lyhennettynä KP), tekijä on suomalaisen nykylyriikan kärkihahmoihin kuuluva Riina Katajavuori, joka debytoi kirjailijana vuonna 1992 runokokoelmallaan *Varkaan kirja*. Runouden ohella Katajavuoren tuotantoon kuuluu proosaa niin aikuisille kuin lapsillekin. Lisäksi Katajavuori on kirjoittanut säännöllisesti moniin lehtiin (mm. *Martat*, *Kaksplus*, *Lasten maailma*) ja ollut esimerkiksi toimittamassa

Elävien Runoilijoiden Klubin *MOTMOT*-vuosikirjaa ja uusien kirjoittajien antologiaa *Ryhmä 06*.

Lyyrikkona Katajavuorta voidaan pitää postmodernistina. Useat postmodernille kirjallisuudelle tyypilliset piirteet (ks. Vartiainen 2013: 40–42) ovat näkyvissä hänen tuotannossaan: kokoelmissa näkyy esimerkiksi metafiktiivisyyttä tai tarkemmin metalyysisyyttä (tarkastelemassani kokoelmassa esim. runo ”Kertoja”), irrottautumista modernismin staattisista kuvista ja niiden korvaamista liikkuvilla, ketjuuntuvilla kuvavirroilla (esim. runo ”Jotta säilyisi jokin järjestys”) sekä intertekstuaalisuutta (esim. runo ”Tanjuska”). Keskeisiä aiheita Katajavuorella ovat itsensä etsiminen, naiseus, äitiys ja perhe-elämä, kirjoittaminen ja monet arkielämän tutut ja oudot tilanteet. Niitä sävyttävät ironia ja (musta) huumori sekä särmikäs, ilotteleva kieli, joka rikkoo perinteisen runouden muotteja esimerkiksi olemalla mitatonta. (ks. Parkko 2012: 122, 127.) Nämäkin piirteet ovat postmodernistisia (ks. Vartiainen 2013: 41).

Vuonna 1994 ilmestynyt *Kuka puhuu* on Katajavuoren toinen runokokoelma. Tulkintani mukaan kokoelman nimi toimii koko teoksen tematiikkaa avaavana lähteenä. Sen mukaisesti useissa runoissa annetaan ääni sellaisille yksilöille, jotka eivät esimerkiksi heihin kohdistuvan vallan vuoksi ole saaneet ääntään kuuluville. Tämän vuoksi runojen puhujille itselleenkin on oikeastaan epäselvää, kuka puhuu: he itse vai se, jonka suulla he ovat perinteisesti tottuneet puhumaan. Teoksen avausruno, ”Jotta säilyisi jokin järjestys” (KP: 5–7), joka toimii eräänlaisena johdantona kokoelmaan, luo samankaltaisia temaattisia suuntaviivoja; runon puhuja etsii omaa todellisuuttaan, järjestystä paitsi itsensä sisällä, myös suhteessa ulkopuoliseen maailmaan: ”Haluaisin tutustua kudoksiini – – Vähintään itselleen pitää puhua. Jotta säilyisi jokin järjestys.” Tällainen tematiikka ei ole lainkaan yllättävää, kun ottaa huomioon Katajavuoren aseman postmodernistisena runoilijana. Postmodernismissa nimittäin kyseenalaistetaan ykseys ja sen sijaan katsotaan, että todellisuuksia on rinnakkain useita ja että nämä ovat keskenään tasaveroisia. Tällainen hajonnut todellisuuskäsitys näkyy identiteetissä: puhujan identiteetti on muuttuva, vaihtuva ja sitä on jatkuvasti määriteltävä, huollettava ja ylläpidettävä. (Parkko 2012: 121.)

*Kuka puhuu* jakautuu kuuteen osastoon, joihin kuuluvat runot ovat melko väljin sidoksin yhteydessä toisiinsa. Ensimmäisen osaston runoja kannattelevat monet intertekstuaaliset viitteet esimerkiksi Raamattuun, kansanuskoon ja yhteiskunnallisiin mediateksteihin. Toisen osaston runoja yhdistää kevään ja talven kontrastinen kuvasto, joka näyttäytyy mielestäni monin paikoin myös tulkinnallisesti merkityksellisenä. Kolmannen osaston runoissa käsitellään toimimattoman parisuhteen kehitysvaihteita.

Neljännän osaston aiheet kiertävät puolestaan pitkälti yleisemmin naisen ja miehen välisiä asemia ja suhteita. Viidennen osaston runoissa keskeistä on puhujien kokema vieraantuneisuus oman kotimaansa ulkopuolella esimerkiksi toisessa kaupungissa. Viimeisessä osastossa tarkastellaan puolestaan monenlaisia rajatiloja ja kontrasteja esimerkiksi erilaisten kulttuurien ja kansojen välillä: usein vastakkain ovat primitiiviset luonnonkansat ja modernit yhteiskunnat. Kaiken kaikkiaan teoksesta hahmottuu siis erilaisia vastapariasetteluja ja vaikeita henkisiä tiloja käsitteleviä kokonaisuuksia, jotka usein avaavat valtaan, henkiseen etsintään, oman paikan löytämiseen ja rajatiloihin liittyviä teemoja.

Edelliseen jaotteluun liittyen yhtenä selkeästi erottuvana, ainakin neljässä ensimmäisessä osastossa esiintyvänä teemana toimii sukupuolidikotomisuus eli sukupuolten välinen, binaarisiin oppositioihin rakentuva hierarkia. Ei ole yllättävää, että Katajavuoren kokoelmasta löytyy tällainen feminismille ominainen painotus: hänen teoksensa ilmestymisaikoihin yhteiskunnassa oli runsaasti esillä naiseen ja naiseuteen liittyviä teemoja. Esimerkiksi sukupuolentutkimuksen saralla tapahtui paljon 1990-luvulla: syntyi jopa feminismiin niin sanottu kolmas aalto, postmoderni feminismi, jonka parissa sai alkunsa muun muassa lesbotutkimus. Lisäksi Suomessa akateemisen naistutkimuksen voidaan katsoa syntyneen vasta 1990-luvulla: Kyseisellä vuosikymmenellä esimerkiksi naistutkijayhteisöt alkoivat perustaa 10–35 opintoviikon suuruisia kokonaisuuksia ja opetusministeriö myönsi rahoitusta kahdeksaan naistutkimuksen professuuriin (Lempiäinen 2010: 275–276). Nainen ja naiseus näkyivät myös runouden parissa: Katajavuoren lisäksi esimerkiksi Eira Stenberg, Helena Sinervo, Pauliina Haasjoki, Jenni Haukio ja Merja Virolainen käsittelivät kyseisiä aihepiirejä teoksissaan.

Katajavuoren kokoelmassa ilmenevän sukupuolidikotomisuuden pohjalta olen rajannut tutkimukseni niin, että tarkastelen kokoelmassa muodostuvia naisrepresentaatioita. Tutkimukseni ulkopuolelle jäävät kuitenkin runot, joissa runon puhujan tai muun keskeisen agentin naissukupuolta ei ole määritelty tai joissa se ei ole mahdollisimman yksiselitteisesti pääteltävissä runon aineksista. Toisin sanoen käsittelystä jäävät pois myös sellaiset runot, joissa runon puhuja tai muu agentti määrittyy intuitiivisin, mutta ei mielestäni riittävän vahvoin perustein naisiksi. Syynä tähän on paitsi tarve löytää vielä tarkempi tutkimusrajaus, myös tarkoitukseni saavuttaa mahdollisimman varmoja tutkimustuloksia.

### 1.3 Tutkimuksen tausta

Kirjallisuudentutkimuksessa työni asettuu feministisen ja poststrukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen traditioihin. Feminismille ominaisesti tutkimukseni fokuoittuu naisten kokemukseen, joka näyttäytyy paitsi persoonallisella, myös poliittisella tasolla. Poststrukturalistinen näkökulma tuo puolestaan tutkimukseeni mukaan kielen, diskurssien, representaatioiden, vallan ja subjektin muotoutumisen teemat. Lisäksi tutkimusnäkökulmassani on sosiaalisen konstruktivismin juonteita – ennen kaikkea sen osalta, mitä tulee kieleen: kieli on osa sosiaalista todellisuutta, ei vain silta siihen. Yhdessä nämä tutkimusperinteet taustoittavat kokonaisuutta, jossa (nais)sukupuoli käsitetään tuotettuna, antiessentialistisena konstruktiona ja jossa naisen nähdään joutuneen yhteiskunnassa aivan erityisen kontrollin ja marginalisoinnin kohteeksi. Edellä mainittujen tutkimussuuntausten lisäksi työni sijoittuu lyriikan ja erityisesti juuri kotimaisen nykyrunouden kentälle. Naista, naiseutta tai naisellisuutta nimenomaan kotimaisen runouden saralla on käsitelty jonkin verran: Esimerkiksi Marjut Kähkönen on väitöskirjassaan (2004) tutkinut naiskirjailijuuden metaforia Helvi Hämäläisen lyriikassa ja Anna Möller-Sibeliu omassa työssään (2007) naista ja aikaa Solveig von Schoultzin runoudessa. Nykyrunouden osalta aihetta on puolestaan sivunnut Outi Oja, joka on väitöskirjassaan (2009) tutkinut 1990-luvun metarunoutta. Nykyrunoutta käsitteleviä pro gradu -tutkielmia, joissa on enemmän tai vähemmän ollut nainen ja naiseus esillä, ovat tehneet esimerkiksi Sari Kettunen (2001), Silene Lehto (2005), Johanna Salonen (2005), Kaisa Toivonen (2005), Lena Gottelier (2010) ja Johanna Krappe (2013).

Oman työni kannalta keskeisimpiä aikaisempia tutkimuksia ovat tehneet Kaisu Kesonen, joka käsittelee vuoden 2004 pro gradu -tutkielmassaan metaforisuuden ja metonymisyyden monitulkintaisuuden luomaa feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta Riina Katajavuoren *Painoton tila* -runokokoelmassa, ja Satu Grünthal ja Anna Hollsten, jotka ovat vuoden 1996 artikkelissaan *Sukupuolitettu lukuleikki* käsitelleet hyvin lyhyesti Riina Katajavuoren teoksia *Varkaan kirja* ja *Kuka puhuu*.

Perustelen oman tutkimukseni tarpeellisuutta suhteessa Kesosen työhön seuraavasti: Ensinnäkin tarkastelen kuvakieltä laajempänä ilmiönä; en painota metaforaa ja metonymiaa, vaan pyrin ottamaan huomioon kaikki troopit ja figuurit tasapuolisesti. Toiseksi lähestymistapani on erilainen, sillä hyödynnän eri teorioita ja käytän työssäni erityistä metodia, viitekehysmallia. Kolmanneksi olen valikoinut tutkimukseni kohteeksi



vain sellaiset runot, joiden puhuja tai muu keskeinen agentti on selkeästi hahmotettavissa naiseksi: toisin sanoen runoissa mainitaan vaihtelevissa synonyymeissään sana ”nainen” tai jokin muu feminiiniseksi tulkittava puhujakuva rakentava elementti, kuten esimerkiksi metonyyminen ilmaus ”hame”. Kesonen puolestaan keskittyy tutkimaan, miten samat runot näyttäytyvät eri tavoin, kun puhuja tulkitaan yhtäältä naiseksi ja toisaalta mieheksi. Tämän lisäksi tarkastelen eri runokokoelmaa. Jotta Riina Katajavuoren runoudesta ja etenkin sen naista, naiseutta tai naisellisuutta koskevista käsityksistä voisi saada totuudenmukaisen kuvan, on tarkasteltava useampaakin kuin yhtä runoteosta. Näin ollen oma työni ikään kuin täydentää Kesosen tutkielmaa.

Suhteessa Grünthalin ja Hollstenin katsaukseen työni on puolestaan kattavampi, sillä kyseiset tutkijat tekevät vain pintaa raapaisevia luonnehdintoja Katajavuoren runoudesta ja runojen naisten ambivalenteista rooleista. Lisäksi olen joiltakin osin hieman eri mieltä heidän tekemistään runotulkinnoista, jolloin tutkielmallani saan aikaan kirjallista keskustelua. Palaan tähän seikkaan myöhemmin varsinaisen analyysini yhteydessä. Yleisesti ottaen kuvakielen ja sen rakentamien naisrepresentaatioiden tutkiminen on tärkeää: koska kirjallisuus on yksi sukupuolta luova diskursiivinen alue, vaikutusvaltainen instanssi, on kiintoisaa ja myös tarpeellista tutkia, millaisia näkökulmia se tarjoaa sukupuoleen.

## 2 TUTKIMUKSEN TEORIAKEHYS

### 2.1 Käsitteelliset lähtökohdat sukupuoleen ja valtaan

Erittelen tässä osiossa tutkimukseni lähestymistapaan liittyvät keskeiset käsitteet. Aloitan taustoittamalla lyhyesti naissukupuoleen kohdistuneita valtakäsityksiä, minkä jälkeen jatkan erittelemällä tarkemmin yhtä vallan erityismuotoa, niin sanottua tuottavaa valtaa. Käsittelen sen ymmärtämisen kannalta keskeiset termit eli kielen, diskurssin ja representaation ja pohdin niiden suhdetta sukupuoleen ennen kaikkea Teresa de Lauretiksen näkemysten kautta. Lopuksi pyrin hahmottelemaan representaatioiden suhdetta stereotypioihin ja myytteihin. Tarkastelen tässä yhteydessä myös naisten reaktioita ja vastarinnan tapoja suhteessa esittelemiini käsitteisiin.

#### 2.1.1 Lyhyt taustoitus naissukupuolen ja vallan suhteeseen

Feministisen ajattelun ja tutkimuksen perinteessä keskeinen, yhteinen juonne on ollut näkemys siitä, että miesten ja naisten välillä on vallan epätasapaino; että naisiin on kohdistunut ja kohdistuu edelleen hallintaa, alistamista ja sortoa. Tähän liittyvät teoreettiset lähtökohdat ja perustat ovat kuitenkin vaihdelleet eri tutkimussuuntausten kesken. (Koivunen 1996: 35.)

Johanna Kantolan mukaan valta on nähty eri näkökulmista feministisessä tutkimusperinteessä. Ensinnäkin valta on käsitetty resurssina, jota voidaan jakaa ja josta naisten tulisi saada oma osuutensa. Valtaa on olemassa ikään kuin tietty määrä: näin ollen mikäli ”miehillä” on valtaa, se on poissa ”naisilta”. Toiseksi tutkimuksissa on keskitytty vallan alistamismuotoihin ja niiden teoretisointiin patriarkaatin käsitteeseen nojaten. Patriarkaatisissa miehillä nähdään olevan ylivalta, joka on järjestelmällistä ja ulottuu kaikille yhteiskunnan ja elämän tasoille. Valtio on kaiken patriarkaalisen vallan keskittymä, ja naisten vapautumisen edellyttämiseksi on patriarkaatin rakenne murrettava. Vain tällaisen ”vallankumouksen” jälkeen naisten on mahdollista löytää ”todellinen naiseus” ja oma äänensä. Kolmanneksi on tarkasteltu vallan valtauttavaa puolta. Tällöin valta nähdään positiivisena: kykynä, taitona ja toiminnan mahdollistajana. (Kantola 2010: 79–84.) Valtaistumisen (*empowerment*) käsitteeseen on perinteisesti sisällynyt ajatus yksilöiden voimaantumisen, rohkeuden, itsetunnon ja itsetuntemuksen merkittävästä roolista yhteiskunnallisen aktiivisuuden ja vaikutusvallan lisäämisessä. Kantolan mukaan

valtauttamisen tavoitteena on eriarvoisten vallan rakenteiden käsittäminen, esille tuominen ja hajottaminen. Neljänneksi valta on nähty rakenteellisena, jolloin tutkimuksissa on hahmoteltu tapoja, joilla valtastruktuurit luovat sukupuolta ja sukupuolittuneita järjestelmiä. (mts. 79–80, 84.) Oma tutkimukseni tarkasteleekin valtaa juuri tästä neljännestä tulokulmasta. Siirryn seuraavaksi esittelemään tarkemmin tätä valtakäsitystä, jonka ytimessä ovat ennen kaikkea kieli ja siihen perustuvat diskurssit.

### 2.1.2 Diskurssit, representaatiot ja sukupuoli

Tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana on sosiaalisen konstruktivismin käsitys kielen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta. Kieli nähdään toimintana, joka maailman kuvaamisen lisäksi merkityksellistää ja samalla järjestää, rakentaa, muokkaa ja uusintaa ympäröivää sosiaalista todellisuutta ja sen järjestelmiä. Konstruktivisuuteen kuuluu olennaisena käsitys kielen jäsentämisestä merkityssysteemeinä, jotka ovat sosiaalisesti jaettuja. Merkityssysteemeillä viitataan siihen, että kieli on moniulotteinen järjestelmä, jossa on useita toisiinsa kytkeytyviä elementtejä. Merkityssysteemit rakentuvat erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä, ja niihin kuuluvat niin verbaliset kuin nonverbaalisetkin viestinnän keinot toimivat merkityksellisinä. Todellisuus rakentuu useiden, rinnakkaisten, päällekkäisten ja keskenään kilpailevien systeemien moninaisena kenttänä. Näitä erilaisia merkityssysteemejä kutsutaan diskursseiksi (toisinaan myös tulkintarepertuaareiksi). Ne ovat lyhyesti sanottuna yhtenäisiä, säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemejä, jotka paitsi muotoutuvat sosiaalisissa käytännöissä, myös samanaikaisesti itse rakentavat sosiaalista todellisuutta. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993: 18–19, 24–29.)

Diskurssit ja niihin sisältyvät ideologiat ja mentaliteetit ilmenevät, saavat muotonsa niin sanotuissa representaatioissa (Koivunen 1996: 52). Susanna Paasosen mukaan representaatio hahmottuu kahdella tavalla: Ensinnäkin sillä tarkoitetaan ”symbolisia merkkejä, jotka viittaavat johonkin muuhun ja edustavat sitä”. Toiseksi representaatio ”viittaa tähän merkityksenantoon toimintana”. (Paasonen 2010: 40.) Representaatio on samanaikaisesti esittävä, edustava ja tuottava. Toisin sanoen se paitsi kuvaa, esittää todellisuutta joltakin kannalta, myös toimii laajemman kokonaisuuden tai kategorian edustajana. Tuottavuudella viitataan representaatioihin erilaisten arvojen, mielikuvien, asenteiden ja määritelmien muodostajina ja kierrättäjinä. (Paasonen 2010: 40–41.) Todellisuus siis ilmenee, merkityksellistyy ja tulkitaan representaatioissa, kuten kielessä, kuvissa ja ajattelun tavoissa. Representaatioiden kautta ilmenevä ja rakentuva

todellisuus on kuitenkin aina osittainen, rajatusta katsantokannasta ja näin ollen epätäydellinen. (Koivunen 1996: 51.)

Representaatioiden, siis tiivistetysti ilmaistuna ja laajasti ymmärrettynä eräänlaisten kulttuuristen kuvien, tuottamista ohjaavat erilaiset normit ja esityskonventiot. Ne rakentuvat suhteessa muihin representaatioihin. Esimerkiksi naisista luodut erilaiset käsitykset tai kuvat rinnastuvat aina toisiinsa ja muodostuvat aikaisempia naiseuden kuvastoja vasten. Tällaista historian kehyksissä muotoutuvaa kuvakokonaisuutta – siis erilaisten kuvien, kuvausten, oletusten, määritysten, yhteyksien ja arvostelmien kompleksia – kutsutaan representaatiojärjestelmäksi. Nimityksestään huolimatta representaatiojärjestelmät eivät ole kovinkaan järjestelmällisiä, vaan ne ovat pikemminkin ristiriitaisia, rajoiltaan häilyviä ja eläviä, jatkuvan muutoksen alaisia. Niitä ei myöskään esittävästä ja muovailusta luonteestaan huolimatta tule palauttaa yksinomaan tuottajaan, sillä myös vastaanottajien merkityksenannolla on suuri rooli: representaatioiden vastaanottajat nimittäin tarkastelevat ja tulkitsevat kohtaamiansa representaatioita suhteessa tunnistamiinsa esityskäytäntöihin ja koodeihin ja omaksumiinsa näkemyksiin ja arvoihin. Täytyy kuitenkin muistaa, että representaatioiden vastaanottajat eivät hahmota pelkästään maailmaa representaatioiden kautta, vaan myös itseään, osana ympäröivää yhteiskuntaa ja sen sosiaalisia suhteita. (Paasonen 2010: 41–42, 46.) Toisin sanoen esimerkiksi sillä, miten naista ja naiseutta representoidaan, on kahtalaista merkitystä: se vaikuttaa paitsi kulttuuriseen naiskuvaan, myös naisten omakuvaan eli siihen, miten naiset näkevät itse itsensä (Koivunen 1995: 25).

Elokuvatutkija ja semiotikko Teresa de Lauretis on tarkastellut tarkemmin nimenomaan sukupuolen rakentumista osana yhteiskunnallista järjestelmää. Hänen teoriansa ytimessä on sukupuoliteknologian (*technology of gender*) käsite, jonka hän on muodostanut Michel Foucault'n seksuaalisuuden teorian keskeisen termin, seksuaalisuuden teknologian (*technologie du sexe*)<sup>1</sup> pohjalta. de Lauretiksien mukaan sukupuoli on representaatio(ta) ja itseilmais(a), joka tuotetaan erinäisten yhteiskunnallisten teknologioiden, kuten elokuvan, institutionaalisten diskurssien, tietoteorioiden, kriittisten käytäntöjen ja jokapäiväisen elämän käytäntöjen, kautta. (de Lauretis 2004: 37–38.)

---

<sup>1</sup> Foucault käyttää termiä (engl. *technology of sex*) teoksensa *The History of Sexuality* [*Histoire de la sexualité*] ensimmäisessä osassa. Foucault'n mukaan seksuaalisuus on historiallinen konstruktio, ja se toimii vallankäytön välineenä. Termillään hän viittaa eräänlaisiin vallankäytön tahoihin, joita ovat esimerkiksi lääketiede, pedagogiikka ja ekonomia, ja niiden mekanismeihin, jotka kohdistuvat ihmisten seksuaalisuuteen ja joiden kautta ihmisiä voidaan hallita. (ks. Foucault 1980: 103–105, 116.) Huomionarvoista on, että Foucault ei viittaa termillään sukupuoleen, vaan seksuaalisuuteen/seksiin, vaikka hänen teoksensa suomennoksessa kyseinen termi on hämmäntävästi käännetty muotoon ”sukupuoliteknologia”.

de Lauretiksen ensimmäisen ydinväitteen mukaan sukupuoli on representaatio(ta), jolla on ”sekä yhteiskunnallisia että subjektiivisia konkreettisia ja reaalisia vaikutuksia yksilöiden aineelliseen elämään” (de Lauretis 2004: 38). Toiseksi de Lauretiksen mukaan sukupuolen representaatio on myös sen konstruktio. Toisin sanoen sukupuolen subjektiivinen representaatio eli itserepresentaatio vaikuttaa myös käänteisesti: se vaikuttaa sukupuolen yhteiskunnalliseen rakentumiseen. Näin ollen sukupuolen määrittelyssä myös yksilöllä on toimijuutta ja itsemääräytymistä. (mts. 38, 47). Lyhyesti sanottuna siis ”sukupuolen rakentuminen on representaation ja itserepresentaation sekä tuote että prosessi” (mts. 47).

Kolmanneksi de Lauretiksen mukaan sukupuoli rakentuu aivan samoissa määrin kuin aikaisempinakin aikoina. Rakentumista ei tapahdu ainoastaan ideologiseksi mielletyn koneiston, kuten kotikasvatuksen, koulujen, median tai oikeusistuimien kautta, vaan myös akateemisissa yhteisöissä, avantgardistisissa taiteissa ja jopa radikaaliteorioissa, kuten feminismissä. Neljänneksi – paradoksaalista kyllä – sukupuolen konstruointiin vaikuttaa myös sen dekonstruointi missä tahansa diskurssissa, joka hylkää sen ideologisesti vääristyneenä representaationa. (de Lauretis 2004: 38–39.)

de Lauretis tarkentaa vielä kolmatta väitettään. Sukupuolta konstruoidaan erilaisissa sukupuoliteknologioissa ja institutionaalisissa diskursseissa, joilla on voima kontrolloida yhteiskunnallisia merkityksiä ja siten luoda, markkinoida ja istuttaa sukupuolen representaatioita. Hegemonisten diskurssien ulkopuolella, niiden toisessa ulottuvuudessa eli marginaalissa, ”mikropoliittisiin käytäntöihin” merkittyinä esiintyy kuitenkin myös toisenlaisia, vastarintaisen sukupuolen rakentumisen ehtoja. Myös niillä voi olla osansa sukupuolen rakentumisessa, mutta niiden vaikutukset ilmenevät pikemminkin paikallisesti subjektiuden ja itseilmaisun tasolla. Tällaisia marginaalissa esiintyviä toisenlaisia sukupuolen konstruktioita tuottavat de Lauretiksen mukaan esimerkiksi monet naiset arkipäivän käytännöissä ja feministit teoreettisissa, ideologioita rikkovissa ja sukupuolieroja ylittävissä kulttuurituotteissaan. (de Lauretis 2004: 60, 70.)<sup>2</sup> Tällaisena sukupuolidiskursseissa esiintyvien representaatioihin vastaajana ja

---

<sup>2</sup> Sukupuoli on käsitetty lukuisilla eri tavoilla. Esimerkiksi neuropsykiatri Louann Brizendine näkee teoksissaan *The Female Brain* ja (2006) ja *The Male Brain* (2010) sukupuolen ja sukupuolisen käyttäytymisen palautuvan biologiaan, ennen kaikkea hormoneihin. Biologista näkökulmaa edustaa myös David Buss, joka katsoo sukupuolisen käyttäytymisen johtuvan pitkälti evoluutiosta (ks. esim. vuonna 1996 ilmestynyt *Sex, Power, Conflict: Evolutionary and Feminist Perspectives*). Suhteessa näihin päinvastaista näkökulmaa edustaa esimerkiksi Judith Butler, joka on todennut teoksessaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), että sukupuoli on kokonaan performatiivista: eleet, positiot ja roolit tuottavat sukupuolen, eivät ilmaise sitä. Näen kuitenkin de Lauretiksen näkemyksen hedelmällisimpänä, sillä siinä olennaisiksi mieltämäni diskurssin ja vallan merkitykset suhteessa sukupuoleen ovat keskiössä.

dekonstruoijana, paikallisella tasolla eli runojensa kautta toimivana, (nais)sukupuolta tuottavana naisena näen myös Riina Katajavuoren. Koska suuri osa näistä representaatioista, joihin näen Katajavuoren vastaavan, on luonteeltaan kivettyneitä konstruktioita, koen tutkimukseni kannalta tarpeelliseksi esitellä myös stereotypioita ja myyttejä käsittelevää teoriaa. Siirrynkäin käsittelemään niitä seuraavassa alaluvussa.

### 2.1.3 Representaatiot stereotypioina ja myytteinä

Kulttuurintutkija Stuart Hall on pohtinut stereotypioita representaatiojärjestelminä. Stereotypiat ovat hänen mukaansa olemuksellistavia, pelkistäviä ja luonnollistavia mekanismeja tai koodaamisen tapoja. Toisin sanoen stereotypiat redusoivat ihmisen monimuotoisen persoonallisuuden muutamaankin yksinkertaiseen, olemukseen liittyvään piirteeseen, jotka representoidaan luonnon aikaansaamina. Näitä piirteitä liioitellaan ja yksinkertaistetaan ja ne nähdään täysin kivettyneinä, muuttumattomina. Tämän lisäksi stereotypiat sisältävät lohkomisen strategioita: ne jakavat ihmiset normaaleihin ja hyväksyttäviin sekä epänormaaleihin ja ei-hyväksyttäviin. Näin ollen stereotypiat ovat osa sosiaalisen ja symbolisen järjestyksen ylläpitämisen välineitä. Ne luovat rajoja ja sulkevat niiden ulkopuolelle kaiken piiriinsä sopimattoman, toisin sanoen erilaisen. Tällaisen torjumisen lisäksi stereotypiat saavat aikaan sen, että ulkopuolelle suljetut nähdään negatiivisesti. (Hall 1997: 257–258.) Mary Douglasin mukaan tämä ilmenee esimerkiksi niin, että pois suljettuja pidetään saastaisina, vaarallisina tai tabuina (Douglas 2000: 46–52). Hall jatkaa, että stereotypiat ilmenevät aina siellä, missä valta on jakautunut huomattavan epäsuhtaisesti. Valtaa kohdistetaan alistettuihin tai ulkopuolelle suljettuihin ryhmiin, jotka määritellään ”toisina”. (Hall 1997: 258.) Richard Dyerin mukaan hallitsevat eli ”normaaleiksi” käsitetyt ryhmät pyrkivät muodostamaan koko yhteiskunnan omien näkemystensä, arvosysteemiensä ja ideologioidensa mukaiseksi. Tämän lisäksi ne pyrkivät siihen, että niiden valta-asema ja maailmannäkemys näyttäytyvät paitsi luonnollisina, myös välttämättöminä. (Dyer 1977: 30.) Feministisessä tutkimuksessa on maailma nähty kaikin puolin – jopa kielestä lähtien (esim. Hélène Cixous’n ja Luce Irigarayn näkemykset) – miesten dominoimaksi. Nainen on puolestaan Simone de Beauvoirin termin dikotominen toinen: yhteiskunta asettaa miehen positiiviseksi, naisen negatiiviseksi. Taustalla on ajatus siitä, että miehet näkevät naisen erilaisena kuin he itse ovat. Mies määrittyy ikään kuin absoluuttiseksi ihmistyyppiksi, josta muut eli naiset ovat vain poikkeuksia. Ihmisyys on toisin sanoen maskuliinista, ja nainen ei määrity itsenäisenä, vaan ainoastaan suhteessa

mieheen, siis toisena sukupuolena. (de Beauvoir 2011: 6–10; Koskela & Rojola 2000: 142.) Lisäksi useat feministit ovat nähneet, että miehet ovat liittäneet naisiin lukuisia stereotyyppisiä ominaisuuksia ja piirteitä, joilla ei välttämättä ole mitään tekemistä todellisten naisten kanssa: nainen on nähty esimerkiksi heikkona, haavoittuvaisena, irrationaalisena ja tunteellisena suhteessa päinvastaisena hahmottuvaan mieheen (Jokinen 2010: 128–129; Ylipulli 2005: 32). Miesten luomat naisia koskevat stereotyypit tulevat esille myös monissa Katajavuoren runoissa, mutta niissä niitä murretaan aktiivisesti, kuten tulen myöhemmässä analyysiluvussani osoittamaan.

Stuart Hall on esittänyt erilaisia keinoja, joilla stereotypioita voidaan vastustaa ja rikkoa. Näistä keinoista hän puhuu transkoodauksen strategioina (*trans-coding strategies*), joita hän esittää olevan kolmenlaisia. Ensimmäisessä keinossa stereotyypit käännetään ylösalaisin (*reversing*). (Hall 1997: 270–272.) Sukupuolten esittämisessä tämä voisi tapahtua esimerkiksi niin, että miehet sijoitettaisiin naisten asemaan ikään kuin kokemaan heidän paikalleen. Tätä keinoa Katajavuori hyödyntää esimerkiksi runossaan ”Roolit” (KP: 56), jossa runon puhuja päättää kirjoittaa miehistä samalla tavoin kuin miehet kirjoittavat naisista. Toisena transkoodauksen strategiana Hall mainitsee kielteisten kuvien korvaamisen myönteisillä. Se pyrkii haastamaan ja muuttamaan vallitsevia käsityksiä tarjoamalla negatiivisten kuvien tilalle koko joukon uusia, vaihtelevia ja kompleksisia kuvia, jotka voidaan mieltää positiivisiksi. (Hall 1997: 272–274.) Esimerkiksi Katajavuori luo runoissaan representaatioita naisista, jotka ovat heikkojen ja miehistä riippuvaisten sijaan voimakkaita ja itsenäisiä, kuten runossa ”Makaavat raukeina tuiskussa” (KP: 24), jossa runon nainen osoittautuu jopa miestä vahvemmaksi. Kolmantena stereotyyppien murtamisen keinona Hall mainitsee keinon, jossa representaatiot pannaan toimimaan itseään vastaan niiden sisältä käsin. Siinä valjastetaan uudelleen käyttöön haitallisen historian saaneita esityksiä ja toistetaan ne uudessa valossa. Stereotyypit saadaan toisin sanoen dekonstruoimaan itsensä. (Hall 1997: 274–275.)<sup>3</sup> Katajavuori hyödyntää tätä esimerkiksi runossaan ”Seireenit” (KP: 59), jossa perinteisesti vaarallisina ja salakavalina pidetyt seireenit ovatkin vain miesten kustannuksella pilailevia, leikkimielisen ilkikurisia hahmoja.

Stereotypia tulee kirjallisuudentutkimuksessa hyvin lähelle arkkityypin ja myytin käsitteitä. Northrop Fryen (1970: 365) mukaan arkkityyppi on niin usein

---

<sup>3</sup> Myös esimerkiksi Richard Dyer on käsitellyt stereotypioita ja niiden murtamiskeinoja teoksessa *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa* (2002). Hänen mukaansa esimerkiksi parodioimalla tai asettamalla ulkoisesti stereotyyppiselle hahmolle kerronnallinen tehtävä, joka ei sisälly stereotyyppiaan, voidaan dekonstruoida stereotypioita. (ks. mts. 51–52.)

kirjallisuudessa toistuva symboli, kuva, että se tunnistetaan osaksi kirjallista kokonaiskokemusta, nähdään sen elementtinä. Estella Lauterin mukaan arkkityypit syntyvät ihmisen taipumuksessa muodostaa mentaalisia kuvia toistetuista peruskokemuksista. Jos nämä kokemukset ovat kyllin voimakkaita, ne synnyttävät rituaaleja ja tarinoita. Nämä puolestaan muuttuvat myyttisiksi, mikäli ne tunnustetaan ja jaetaan tarpeeksi laajalti. Kun nämä rituaalit ja tarinat ”jäähmettyvät” symboleiksi kieleen, ne alkavat vaikuttaa muidenkin kuin alkuperäisen kokijan kokemuksiin ja jopa niin, etteivät ne enää edes ilmaise alkuperäisen kokijan ensikokemusta. Lauterin mukaan myytit ovat osa maskuliinista symbolijärjestelmää, jota naiset eivät ole olleet luomassa. (Lauter 1984: 4, 7–8.) Toisin sanoen naisten ja miesten yhteiskunnallinen epätasa-arvo näkyy myös myyteissä.

Aivan kuten stereotypioita, myös patriarkaalisia myyttejä voidaan vastustaa. Naiskirjailijoiden ja -taiteilijoiden reaktioita myytteihin on kuvattu käsitteellä ”revision”. Tällä tarkoitetaan prosessia, jossa naiset tarkastelevat mytologiaa uudella tavalla eli niin, että se vastaa heidän feminiinisiä tarpeitaan ja ilmaisee naisen kokemuksia. (Lauter 1984: 11–12.) Alicia Ostrikerin mukaan tekemällä revisioita myyteistä naiset ovat voineet määritellä uudelleen niin itseään kuin kulttuuria. Tämä johtuu myyttien kaksinapaisuudesta: Yhtäältä myytit kuuluvat julkiselle alueelle ja niin sanottuun korkeakulttuuriin, koska ne ovat yhteisön tuntemia, tunnustamia ja jakamia. Toisaalta myytit ovat päinvastaisesti irrationaalisen mielenalueen intiimiä materiaalia, koska myyttien avulla esimerkiksi unimaailman ainekset, kielletyt halut ja selittämättömät motivaatiot saavat ilmaisunsa. (Ostriker 1986: 316–317.)

Lauter on esitellyt kolmenlaisia revisionistisia strategioita, jotka tulevat kylläkin hyvin lähelle Stuart Hallin näkemyksiä stereotyyppien murtamisesta. Ensinnäkin kirjallisessa teoksessa kuvattu voi olla ristiriidassa suhteessa tunnettuihin myytteihin. Esimerkkinä Lauter mainitsee Margaret Atwoodin, joka hyödyntää runosarjassaan *Circe/Mud Poems* Homeroksen *Odyseian* episodina Kirkestä. Atwood kertoo tarinan uudelleen Kirken näkökulmasta ja liittää tämän hahmoon uusia, positiivisia merkityksiä aikaisempien kielteisten sijaan. (Lauter 1984: 62, 204.) Katajavuorella tämä näkyy esimerkiksi runossa ”Ryöhkötär” (KP: 17), jossa karhunpeijaisiin liittyvä emuu ei olekaan enää vain etäinen, surkutteleva kantaemo, vaan voimakkaan tunnesiteen lapseensa muodostava äiti.

Toiseksi myyttiä voidaan arvioida uudelleen sisältäpäin (Lauter 1984: 204–205). Esimerkiksi Alicia Ostriker huomauttaa revisionistisia runoilijoita käsittelevässä



artikkelissaan, että monet naisrunoilijat ovat säilyttäneet muun muassa luontokuvaan sisältyvän sukupuoli-identifikaation, mutta muuttaneet niitä niin, että esimerkiksi kukka merkitseekin haurauden sijaan voimaa, vesi turvallisuutta eikä kuolemaa ja maa luovuutta passiivisen tuottavuuden sijaan (Ostriker 1986: 315–316). Katajavuorella tämä näkyy esimerkiksi runossa ”Makaavat raukeina tuiskussa” (KP: 24), jossa perinteisesti naiseen liitetty myyttiset kuvat, kuten luonto, yö ja kuu liittyvät edelleen kyllä naissukupuoleen, mutta esiintyvät perinteistä poiketen voimakkuuden ja suuruuden merkityksissä.

Kolmanneksi revisionistiseksi strategiaksi Lauter mainitsee myyttiset ainekset, jotka sisältävät ainoastaan hienoisen viittauksen tunnettuihin myytteihin – mikäli sisältävät ollenkaan. Tällöin luodaan kokonaan uutta tai ollaan vaihtoehtoisesti tekemisissä sellaisen myyttisen materiaalin kanssa, joka on ollut unohduksissa pitkään ja jonka juuret ovat lopulta aikojen saatossa hämärtyneet. Lauter mainitsee esimerkkinä taiteilija Käthe Kollwitzin, jonka teosten naishahmoille on ollut selvästi tunnistettavissa olevia myyttisiä edeltäjiä, mutta joista Kollwitz ei mitään ilmeisimmin ole ollut itse tietoinen. (Lauter 1984: 205.) Tällainen revisionistinen strategia esiintyy Katajavuorella ”Parisuhde”-runossa, jossa naista verrataan tulkintani mukaan jonkinlaiseen matelijaan. Runon matelijan tarkempi myyttinen alkuperä jää kuitenkin hämäräksi: se voisi viitata esimerkiksi kansanuskosta tuttuihin ajattariin tai vaikkapa basiliskiin. Palaan tähän ja myös muihin edellä esimerkkeinä käyttämiini Katajavuoren runoihin myöhemmin.

Tiivistetysti kaikesta edellä käsitellystä voidaan todeta, että kulttuurissamme tuotetaan erilaisia representaatioita, joista osalla on taipumusta muuttua stereotyyppisiksi ja jopa myyttisiksi. Koska representaatioilla on merkittävä vaikutus yksilöiden todellisuuden ymmärtämiselle ja oman itsen määrittelylle, representaatiot eivät ole viattomia, vaan päinvastoin poliittisia. Näin ollen on siis varsin ymmärrettävää, että alistamista ja sortoa kokeneet naissukupuolen edustajat ovat tavalla tai toisella vastustaneet vallitsevia representaatioita ja pyrkineet luomaan uusia. Tutkimukseni analyysiosuudessa tulenkin juuri tarkastelemaan, millaisia naisrepresentaatioita Katajavuori vastustaa ja millaisia hän pyrkii luomaan tilalle.

## 2.2 Käsitteelliset lähtökohdat kuvakieleen

Runon pääasiallinen, keskeinen tarkoituksiperä on Roman Jakobsonin mukaan niin sanottu poeettinen funktio. Tällä hän tarkoittaa sitä, että runon viestinnällinen fokus on viestissä:

viesti itsessään varastaa lukijan tai kuulijan huomion. Tästä huolimatta tulee muistaa, ettei runo rajoitu pelkästään poeettiseen funktioon, vaan se voi toteuttaa myös muita funktioita, kuten viitata itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen tai sisältää voimakkaita emotiivisia tavoitteita. (Jakobson 1960: 356–357.) Tämä on tärkeä huomio myös tutkielmani kannalta: hypoteesini mukaanhan Katajavuori viittaa usein runojensa ulkopuolelle sukupuolidiskursseihin ja hänen runoistaan on luettavissa vahvoja asenne- ja tunnelatauksia suhteessa niihin. Poeettinen funktio on tästä huolimatta runouden ensisijainen eli määrittelevä, hallitseva tarkoitusperä (Jakobson 1960: 356–357). Selkeimmin tämä funktio ilmenee runouden saralla kuvakielessä (Viikari 1990: 75), jota ryhdyn seuraavassa alaluvussa esittelemään. Aloitan erittelemällä kuvakieltä ja sen ominaislaatua, jota ilmentävät ennen kaikkea troopit ja figuurit. Lopuksi valotan kuvakielen tarkastelemiseen tarkoitettua Benjamin Hrushovskin viitekehysmallia, joka toimii tutkielmani metodologisena tulokulmana.

### 2.2.1 Kuvakieli

Kuvakieli on merkittävä osa runon kokonaisuutta, sen keskittymä tai tihentymä. Sillä pyritään samanaikaisesti sekä visualisoimaan että havainnollistamaan konkreettisesti. Kuvakieliset ilmaukset kerääntyvät ensin osittaisiksi ja lopulta runon kokonaisuutta hahmottaviksi kerroksisiksi merkityskokonaisuuksiksi. Kuvakieliset ilmaukset ovat myös merkittävässä roolissa tekstin ja lukijan välisessä kanssakäymisessä. Ne yhdistyvät lukijan yksityisten merkitysten ja mielikuvien verkostoon. Tämä verkosto on luonteeltaan elävä: se muuttuu ja muovautuu yhtäältä lukemista edeltävien oletusten vuoksi ja toisaalta lukuprosessin eri vaiheissa. Lukeminen on aina sidoksissa kontekstiin, joka vaikuttaa lukijan ajatusten, mielikuvien ja tulkintojen taustalla. (Ratia 2007: 123–124, 140.)

Kuvakieli on perinteisesti jaettu kahteen luokkaan: trooppeihin ja figuureihin. Troopeilla viitataan merkityksen siirtoihin ja käännöksiin: niihin kuuluvat siis kirjaimellisesta merkityksestä poikkeavat ilmaukset. Figuurit tai skeemat ovat puolestaan retorisia lause- tai ajatuskuvioita, jossa sanoja käytetään lausetasolla niiden tavanomaisesta järjestyksestä tai syntaktisista kaavoista poikkeavasti. Jaottelu ei kuitenkaan ole kovinkaan jyrkkä, vaan usein painotetaan luokkien välisiä aste-eroja. (Abrams 1981: s.v. *figurative language*; Ratia 2007: 131.)

Troopeista keskeisin lienee metafora. Metafora on kielikuva, jossa sanoja käytetään kirjaimellisesta, ilmeisestä merkityksestä ja tavanomaisesta käyttöyhteydestä

poikkeavalla tavalla. Siinä jollekin asialle annetaan nimi, joka kuuluu varsinaisesti jollekin toiselle asialle. Tähän nimityksen siirtoon liittyy myös merkityksen siirto: rinnastettujen asioiden välille luodaan yhteyksiä ja samankaltaisuuksia. Lisäksi metaforassa tapahtuu merkityksen lisäys: metafora on enemmän kuin vain osiensa summa. (Krappe 2007: 146.) Metaforaa on käsitteellistetty erilaisista teoreettisista näkökulmista käsin. Ne eroavat jonkin verran työssäni käyttämästä metaforakäsityksestä, minkä vuoksi koen tarpeelliseksi esittää, millaisia vaihtoehtoisia lähestymistapoja metaforan käsitteellistämisessä on.

Korvaamisteorian mukaan metaforassa käsitteellinen ajattelu on korvattu konkreettisella kuva-ajattelulla. Metafora on ikään kuin jonkinlainen arvoitus, joka tulee redusoida kirjaimelliseen muotoon. Metaforan tehtävä on vain tyyllinen: sen tarkoitus on havainnollistaa ja koristaa ilmaisu. Vertaamisteorian mukaan metafora on sen sijaan kahden käsitteen vertailua, mutta ei suora vertaus. Käsitteiden välillä nähdään analogisuutta tai samankaltaisuutta. Näkemyksen mukaan metafora ei niinkään luo samankaltaisuutta, vaan ainoastaan toistaa jo jotakin olemassa olevaa samankaltaisuutta. Jänniteteorian mukaan metafora on puolestaan kielellisen tason ilmiö, joka perustuu kaksisuuntaiseen analogiaan ja joka saa merkityksellisen asunsa tulkinnessa. Metaforassa tapahtuu toisin sanoen vuorovaikutusta kahden keskenään jännitteisen ajatuksen tai kontekstin välillä. Kognitiivisen metaforateorian mukaan metaforassa on sen sijaan kyse yksisuuntaisesta lähdealueelta kohdealueelle suuntautuvasta arkikielen ja -ajattelun mallista, joka ohjaa konventionaalista ajattelua ja toimintaa tiedostamattomasti. Metafora ei siis näin ollen ole vain poeettisen tason ilmiö. (Krappe 2007: 147–151.)

Metaforan lisäksi muita keskeisiä trooppeja ovat vertaus, symboli ja metonymia. Vertauksella tarkoitetaan kielikuvaa, jossa kohde ja vertauskuva yhdistyvät näkyvästi toisiinsa ”kuin”-konjunktion avulla (Ratia 2007: 140). Symboli on puolestaan sana tai ilmaus, joka merkitsee tiettyä asiaa, joka puolestaan viittaa itsensä ulkopuolelle johonkin toiseen asiaan. Symbolin ja symboloitavan yhteys perustuu konventioon, joka voi olla laajasti kulttuurissa rakentunut tai sitten ominainen vain yksittäiselle runoilijalle. (Lummaa 2007: 207.) Metonymia on sen sijaan kielikuva, joka rakentuu tuttuuden ja entuudestaan tunnettujen yhteyksien varaan. Siinä asialle annetaan toinen, siihen läheisesti liittyvän asian tai osan nimi. Metonymiassa osa edustaa kokonaisuutta tai kokonaisuus osaa. (Kesonen 2007: 185.)

Figuurien joukko on hyvin laaja ja kirjava. Tarkastelemassani runokokoelmassa niistä käytetyimmäksi nousee ironia. Ironialla tarkoitetaan retorista keinoa, jonka keskiössä ovat puhujan harjoittama teeskentely tai varsinaisen tarkoituksiperän

naamioiminen. Toisin sanoen puhuja ilmaisee jotakin sellaista, jonka tosiasiallinen merkitys eroaa jyrkästi siitä, mitä puhuja näennäisesti ilmaisee. Sanottu ja puhujan todellinen tarkoitusperä ovat siis ristiriidassa keskenään ja ovat yleensä jopa täysin vastakkaisia toisilleen. Puhuja ei harjoita ironiaa ollakseen petollinen, vaan saavuttaakseen erityisiä retorisia tai taiteellisia vaikutuksia. (Abrams 1981: s.v. *irony*.) Katajavuorella ironia on tulkintani mukaan vahvasti sidoksissa sukupuolidiskursseihin. Epäsuoralla pilkalla Katajavuori nimittäin pyrkii osoittamaan lukijalle naisten kokeman marginalisoinnin ja kontrollin.

Jotta kuvakielen analysointini ei perustuisi vain trooppien ja figuurien irralliseen luettelointiin, vaan erittelyssä olisi kielikuvien vuorovaikutuksellisuuden huomioon ottavaa systemaattisuutta ja teoreettinen näkemys tulkinnan muodostumisesta, olen kokenut järkeväksi hyödyntää jotakin kuvallisuuden tarkastelemiseen tarkoitettua mallia. Tällaiseksi olen valinnut Benjamin Hrushovskin luoman viitekehysmallin, joka tekee hyvin oikeutta runon maailmalle jäsentäessään sitä monenlaisten abstraktiotasoltaan vaihtelevien viitekehysten yhtymisareenaksi (Viikari 1990: 91). Seuraavaksi siirryn esittelemään tätä mallia ja sen keskeisiä periaatteita.

### 2.2.2 Benjamin Hrushovskin viitekehysmalli

Benjamin Hrushovskin (myöhemmältä nimeltään Harshav) viitekehysanalyysissä (1984)<sup>4</sup> lähdetään liikkeelle uudenlaisesta metaforan määrittelystä. Hänen mukaansa metaforaa ei tule käsittää vain lingvistisenä yksikkönä, joka on luonteeltaan staattinen ja erillinen. Sen sijaan metafora on tekstisemanttinen, dynaaminen ja avoin kuvio, jota ei voida rajoittaa syntaktisiin yksiköihin, kuten sanoihin tai lauseisiin. Metaforat muuttuvat tekstin kokonaisuudessa kontekstia mukaillen. Ne yhdistyvät tiettyihin (fiktiivisiin tai todellisiin) viitekehyksiin (*Frames of Reference*) ja ovat riippuvaisia tulkinnasta. (Hrushovski 1984: 6–7.)

Hrushovskin mukaan viitekehukset ovat runon keskeiset merkityksen yksiköt. Viitekehyksellä hän tarkoittaa joustavaa konstruktia, jonka lukija<sup>5</sup> muodostaa

---

<sup>4</sup> Muita kuvakielen tarkastelemiseen kehitettyjä malleja ovat esimerkiksi Jean Cohenin metaforisen reduktion strategia (1966) ja Juri Lotmanin sanaston analyysi (1974). Benjamin Hrushovskin malli on kuitenkin näkemykseni mukaan tehokkain, sillä Cohenin malli keskittyy yksinomaan metaforiin ja Lotmanin malli ei mielestäni ota huomioon riittävästi runomaailman monipuolisuutta (ks. myös Viikari 1990: 87, 91).

<sup>5</sup> Hrushovski ei metaforia ja viitekehyksiä käsittelevässä artikkelissaan tarkemmin määrittele, mitä hän tarkoittaa ”lukijalla”. Muissa artikkeleissaan hän kuitenkin luonnehtii kyseistä käsitettä jonkin verran. Hänen lähtökohtanaan on ajatus kirjallisesta tekstistä konstruktiona, jolla on ”sisäistekijä”, joka on samalla teksti

todellisuudesta omaksumiensa mallien ja kokemusten avulla tekstin toisiinsa liittyvistä osasista ja aineksista. Viitekehyksiin ja niiden muodostamaan verkostoon perustuu myös lukijan käsitys runon maailmasta, koska ne esittävät sen, mistä tekstissä on kyse, mitä se käsittelee. (Hrushovski 1984: 11–12.)

Tarkemmin ilmaistuna Hrushovskin mukaan viitekehys on ”kahden tai useamman tarkoitteen jatkumo, johon tekstin osat tai niiden tulkinnat viittaavat: viittaaminen voi olla suoraa tai tapahtua mainitsemalla, implikoimalla tai tuomalla mieleen” (Hrushovski 1984: 12). Siihen voidaan yhdistää mainintoja, jotka koskevat esimerkiksi tiettyä objektia, tilannetta, henkilöä, asiaintilaa, teoriaa ja niin edelleen. Viitekehys voi olla olemassa todellisuudessa, hypoteettisesti lukijan tiedon verkostossa tai fiktiivisesti eli ainutkertaisesti tekstiin heijastettuna. (Hrushovski 1984: 12.)

Voimme viitata sellaisiin viitekehyksiin, joita ei voida tarkastella suoraan. Viitekehykset voidaan erottaa läsnä tai poissa oleviin, jolloin jälkimmäisellä tarkoitetaan sitä, että viitekehys ei ole suoraan ja näkyvästi esillä puhetilanteessa. Viitekehys voi olla myös tunnettu tai ei-tunnettu suhteessa lukijan tai kuulijan tietoihin ja olemassa oleva tai puhujan/kirjoittajan keksimä, kuvitteellinen. (Hrushovski 1984: 12.)

Viitekehys koostuu toisiinsa liittyvistä semanttisista elementeistä. Esimerkiksi mikäli runon yhdessä säkeessä mainitaan ”avattu ovi” ja toisessa ”viskellään vaatteita ympäriinsä”, ne integroituvat samaan hypoteettiseen ”huoneen” viitekehykseen. Nämä elementit tai niiden yhdistelmät voivat täydentää toisiaan tai olla jännitteisessä, ristiriitaisessa suhteessa. Lisäksi ne voivat samanaikaisesti kuulua useampaankin kuin yhteen viitekehykseen. Näin viitekehyksetkin ovat lomittaisia. (Hrushovski 1984: 13–14; Viikari 1990: 90–91.)

Tiedon määrä, joka kustakin viitekehyksestä on saatavilla tekstistä tai sen ulkopuolelta, voi olla hyvinkin tarkkaa, yksityiskohtiin perustuvaa tai sitten päinvastaisesti vain osittaista. Viitekehykset eivät ole kokonaisia, täydellisiä ja kaikkensanovia, vaan niissä voidaan vain indikoida tiettyjen referenttien olemassaolo. Fiktiiviseen tekstiin kuuluvien elementtien, kuten kohtausten tai hahmojen, ei siis tarvitse olla tekstissä kokonaisvaltaisesti esitettyinä, vaan vain esimerkiksi nimettyinä, viitattuina tai vihjattuina. Niiden olemassaolosta todellisessa maailmassa tai runon maailmassa ei välttämättä ole

---

itsessään. Lukijan tehtävänä on lukea teksti sisäistekijän tarkoittamassa merkityksessä. Hrushovskin mukaan voidaan puhua ideaalista ”maksimaalisesta” tekstin merkityksestä, jossa jokainen elementti on tarkoituksellinen ja toiminnallinen. ”Kunnolliselta” (*proper*) lukijalta edellytetään, että jokaista hänen tekemäänsä tulkintaa vastaa tekstissä oleva kuvio (*pattern*). Mitä tahansa subjektiivista tulkintaa ei näin ollen voida pitää kirjallisuudentutkimuksen kannalta tyydyttävänä. (Harshav 2007a: 174–176; Harshav 2007b: 242.)

edes varmuutta, ja niitä koskevat yksityiskohdat voivat olla riippuvaisia esimerkiksi saatavilla olevista tiedoista tai lukijan tekemistä tulkinnoista. Joistakin tekstistä rakennettujen viitekehysten ”epätarkkuuksista” voi kuitenkin tulla aukkoja (*gaps*), jotka lukijan tulee täyttää. (Hrushovski 1984: 12–13.) Usein lukija täyttää aukkoja esimerkiksi tekstin tarjoamien välineiden tai lukemista ja genreä koskevan traditiotiedon avulla.

Viitekehukset rakentuvat ikään kuin kahdesta ”kannasta” (*strain*): Niiden muodostumista ohjaavat ensinnäkin muottimaiset, ”tyypilliset” (*typical*) viitekehukset, jotka sijaitsevat tekstin ulkopuolella (kuten huone tai sairaala). Tekstissä itsessään tietty viitekehys puolestaan tarkentuu ja saa individuaalisia (*individualized*), ”epätyypillisiä” tarkoituksia (kuten spesifit nimet). Viitekehukset eivät kuitenkaan ole tällöinkään tarkkarajaisia ja muuttumattomia, stabiileja – päinvastoin. Niitä tai niissä olevaa tietoa konstruoidaan ja dekonstruoidaan jatkuvasti lukemistapahtuman aikana. Lisäksi viitekehukset voivat myös sulautua toisiinsa tai yksi viitekehys voi jakautua erillisiksi viitekehyksiksi. (Hrushovski 1984: 14.)

Viitekehukset ”kokoontuvat yhteen” suuremmaksi kokonaisuudeksi, hypoteettiseksi universumiksi, jota Hrushovski nimittää viitekentäksi (*a Field of Reference*). Sen kautta teksti voi kiinnittyä ”maailmaan” symbolinomaisesti. Tämän lisäksi runossa rakentuu myös sisäinen viitekenttä (*Internal Field of Reference*). Sillä Hrushovski tarkoittaa tekstin ”fiktiivistä maailmaa”, vaikkakin se voi samanaikaisesti viitata myös itsensä ulkopuoliseen maailmaan, ulkoisiin viitekehyskehyksiin (*External References*). (Hrushovski 1984: 11, 15.)<sup>6</sup>

Tiivistetysti voidaan todeta, että Hrushovskin mukaan lukija ei koskaan lähesty tekstiä tyhjin käsin, vaan käy jatkuvaa vuoropuhelua tekstin dynaamisten, merkitystä kantavien kuvioiden ja ”maailmantietonsa” välillä. Lukemistapahtumassa hän etenee tämän vuorovaikutuksen pohjalta pienistä yksityiskohdista laajempiin rakenteisiin muodostaen eläviä, epätäydellisiä ja limittyviä viitekehyskehyksiä, jotka ohjaavat hänen kokonaiskäsitystään, tulkintaansa, tekstistä. Tätä mallia hyödyntäen siirryn seuraavaksi tutkimukseni ytimeen: Katajavuoren kuvakielen ja sen rakentamien naisrepresentaatioiden käsittelyyn suhteessa sukupuolidiskursseihin.

---

<sup>6</sup> Auli Viikari on todennut, että Hrushovskin mallin heikkoutena on se, ettei se tuo sinänsä mitään uutta kirjallisuuden tulkinnan käytäntöön. Hän kuitenkin lisää, että viitekehysmalli voi asettaa usein intuitiivisesti omaksutut menettelytavat kriittiseen valaistukseen ja osoittaa niiden rajoitukset. (Viikari 1990: 91.) Muunlaista keskustelua tai kritiikkiä Hrushovskin mallista en ole kohdannut.

### 3 KUVAKIELI JA NAISREPRESENTAATIO KUKA PUHUU -KOKOELMASSA

Tässä tutkimukseni osassa siirryn tarkastelemaan Katajavuoren runojen kuvakieltä ja sen rakentamia naisrepresentaatioita. Tutkimukseni ulkopuolelle jäävät runot, joissa runon puhujan tai muun keskeisen agentin sukupuolta ei ole määritelty tai joissa se ei ole yksiselitteisesti pääteltävissä runon aineksista. Olen jakanut tarkasteluni piiriin kuuluvat runot osioihin sen mukaan, millaisina ja minkälaisissa rooleissa Katajavuoren runojen naiset esiintyvät. Täytyy kuitenkin muistaa, että useilla runoilla on yhteisiä piirteitä. Näin ollen tekemäni luokittelut ovat jossain määrin keinotekoisia ja niiden väliset rajat häilyviä. Aloitan analysoimalla ensin runojen naisia äitinä, sitten väärinkohdeltuina tai väärinymmärrettyinä ja lopuksi suhteessa miehiin. Kunkin runon käsittelyn aikana ja ennen kaikkea jälkeen pohdin, millainen representaatio kunkin runon naisesta rakentuu ja miten se asettuu sukupuolidiskursseihin.

#### 3.1 Nainen äitinä

Tässä alaluvussa tarkastelen kokoelman niitä runoja, joissa nainen esitetään äidin roolissa. Aloitan tarkasteluni tutkimalla alla olevaa runoa ”Ryöhkötär” (KP: 17).

##### RYÖHKÖTÄR

Minua palvotaan, olen äiti.

Tulee metsästä ampuja perisokea  
ja surmaa sukuni.  
Hän irrottaa vaarattoman lapseni hampaat

ja naulaa umpeen suun,  
joka löysi minulle ensimmäiset sanat.  
Kallon hän ripustaa hongannokkaan  
ja säästää pelkät luut.  
Minun lapseni on ravitseva peto,  
pysyvä ja mahtava.  
Saat syödä sen lihat, ampuja iänikuinen,  
tiedä nielleesi maailmanpuuta, lehtevää.

Minua palvotaan, olin äiti.  
Minun lapseni ehjät luut nousevat ylös  
ja antautuvat uudelleen  
maan päälle,  
uudelleen tapettavaksi,  
uudelleen hiljennettäväksi. (KP: 17)

Runossa ”Ryöhkötär” puhujana toimii äiti, mikä ilmenee jo ensimmäisessä säkeessä. Runon puhuja myös mainitsee samaisessa säkeessä, että häntä palvotaan. Syy palvomiseen liittyy siihen, että varsinkin pienet lapset suhtautuvat äiteihinsä usein voimakkaalla kiintymyksellä ja suorastaan ihmettelevän ihailevasti, palvovasti. Runon välimerkkinä toimiva pilkku antaa tukea tälle väitteelle: ”Minua palvotaan, olen äiti.” Pilkku tekee kyseiset erilliset lauseet ikään kuin läheisimmiksi, toistensa yhteyteen kuuluviksi. Oikeastaan niiden väliin voisi jopa sijoittaa selittävän ”koska”-konjunktion. Tällöin kyseisen sanan pois jättäminen olisi esimerkki eräästä figuurista, asyndetonista, jolla tarkoitetaan (Hosiaislouma 2003: s.v. *asyndeton*) sanojen tai lauseiden sidesanatonta rinnastusta.

Runon puhuja, äiti, alkaa runon edetessä kertoa yksikön ensimmäisen persoonan näkökulmasta brutaalia ja traagista tapahtumasarjaa, joka lähtee liikkeelle välittömästi toisessa säkeistössä: puhuja kertoo, miten metsästä tulee ampuja, joka surmaa hänen sukunsa. Kyseisen säkeistön ensimmäinen säe on kiinnostavasti toteutettu erästä varsin perustavanlaatuisesta figuurista, inversiota eli käänteistä sanajärjestystä noudattaen: predikaatti tulee ennen subjektia, ja lisäksi adjektiivi ”perisokea” on sijoitettu vasta subjektin jälkeen. Tämä luo runoon perinteisen runouden vivahdetta. Ampujaa kuvataan perisokeaksi, mikä tuo runoon hankausta, koska ampumisessahan näkökyky on ratkaiseva tekijä. Mikäli runon ampuja on konkreettisesti, fyysisesti sokea, tämän todennäköisyys onnistua surmaamaan koko runon puhujan suku on varsin pieni. Niinpä onkin todennäköistä, että runon puhuja tarkoittaa perisokeuden olevan metaforista: ampuja ei kuvaannollisesti näe joidenkin asioiden todellista laitaa, totuutta.

Seuraavaksi puhuja jatkaa ampujan toimien kuvailua: ”Hän irrottaa vaarattoman lapseni hampaat // ja naulaa umpeen suun, / joka löysi minulle ensimmäiset sanat.” Edellä mainitsemani metafora perisokeudesta saa vahvistusta säkeessä mainitun adjektiivin ”vaarattoman” vuoksi: ampuja on kuvaannollisesti sokea, koska ei kykene näkemään runon puhujan lapsen harmittomuutta. Kyseisessä säkeessä, joka ylittää jopa säkeistön rajat, kuvataan lapsen hampaiden irrottamista ja sitten suun umpeen naulaamista. Se jättää kuitenkin lukijalle tulkintaongelman: onko kyseessä runon puhujan lapsen vai hänen oma suunsa? Koska edellä on puhuttu lapsen hampaiden irrottamisesta, olisi johdonmukaista ajatella, että silloin myös umpeen naulattava suu olisi lapsen. Toisaalta kyseinen suu löytää nimenomaan runon puhujalle ensimmäiset sanat, eikä lapselle. Säkeessä tapahtuva kokonainen säkeistönylitys korostaa tulkintaongelmaa: se on typografisesti lähempänä runon puhujaa itseään koskevaa kuin lapsen hampaita



käsittelyä säkeenosaa. Itse olen taipuvainen tulkitsemaan säkeen ”suun” ikään kuin kummallekin – sekä lapselle että äitipuhujalle – kuuluvaksi: lapsen suu naulataan konkreettisesti umpeen, mutta äidin suu naulataan metaforisesti kiinni silkasta lapsensurman aiheuttamasta järkytyksestä; äiti ei kykene kauhistukseltaan puhumaan.

Runossa ”suu” personifoidaan: ikään kuin elollinen olento se kykenee löytämään jotakin. ”Sanoista” puolestaan tulee konkreettisia löytämisen kohteita. Olen taipuvainen tulkitsemaan tätäkin säkeenosaa kahdella tavalla: Yhtäältä runon äidin oma fyysinen suu on se, joka sanoo ensimmäiset sanat, kun hän itse on lapsi. Toisaalta hän löytää myös metaforisesti ensimmäiset sanansa: oman äänensä eli oman itsensä ja elämänsä tarkoituksen saadessaan lapsensa.

Seuraavissa säkeissä kuvataan ampujan toimintaa lisää: ”Kallon hän ripustaa hongannokkaan / ja säästää pelkät luut. / Minun lapseni on ravitseva peto, pysyvä ja mahtava. / Saat syödä sen lihat – –”. Tässä vaiheessa on tärkeää alkaa pohtia runon puhujan identiteettiä: on varsin epätodennäköistä, että ihmisäiti kuvaisi omaa lastaan ravitsevaksi tai pedoksi ja vielä epätodennäköisempää, että ampuja söisi toisen ihmisen lihaa. Kun tutkii kyseisten säkeiden muita elementtejä – hongannokkaan ripustamista ja luiden säästämistä – runon puhujan identiteetti käy päivänselväksi: kyseessä on karhu, ja runossa puhutaan yleisesti ottaen karhunpeijaisista. Peijaisissa eli karhun kaatamisen kunniaksi järjestetyissä pidoissa karhujen lihasta tehtiin ruokaa. Lisäksi niissä oli tapana irrottaa karhun hampaat vaaran välttämiseksi ja jakaa ne metsästäjille sekä naulata karhun suu umpeen, jotta se ei täysin varmasti kykenisi raatelemaan metsästäjiä. Karhun kallo sen sijaan nostettiin korkean hongan päähän, ja karhun loput luut säästettiin ja haudattiin hongan juurelle. (Haavio 1967: 17–20, 31.) Näin ollen runossa muodostuu ”karhunpeijaisten viitekehys”. Samalla useimmat runossa tähän mennessä esiin tulleet elementit ovat enimmäkseen kuvia eli (Hosiaislouma 2003: s.v. *kuva*) visualisoivia ilmauksia, jotka on ensisijaisesti tulkittava konkreettisesti kuvina ja vasta toissijaisesti vertauskuvina: esimerkiksi runossa mainittu ”honka” ei oikeastaan ole muuta kuin karhunpeijaisista tuttu honkapuu.

Karhunpeijaistulkinta saa vahvistusta kolmannen säkeistön kahdessa viimeisessä säkeessä: ”Saat syödä sen lihat, ampuja iänikuinen, / tiedä nielleesi maailmanpuuta, lehtevää.” Runon sanavalinnat ”ampuja iänikuinen” ja ”maailmanpuu” synnyttävät välittömät assosiaatiot Kalevalaan muodostaen ”Kalevalan viitekehysten”: siinäkin on kuvaus karhunpeijaisista, Väinämöistä kuvataan sanaparilla ”tietäjä iänikuinen” ja siinä esiintyvä Iso Tammi kuuluu maailmanpuumyytteihin (ks. Haavio 1967: 350–352).

Myös kallohonkaa saatettiin pitää eräänlaisena maailmanpuuna: kallon nostaminen ylös honkaan merkitsi karhun sielun nostamista takaisin taivaaseen, josta se oli kerran laskettu (Haavio 1967: 35–37). Maailmanpuu on yleisesti ottaen ja siten myös runossa symboli. Se on tuttu useista eri myyteistä puuna, joka useimmiten yhdistää maailman eri osat, kuten taivaan ja maan, toisiinsa (Haavio 1967: 350–351). Näin ollen se on ikään kuin elämän tai maailmankaikkeuden metafyyssinen kuva. Esimerkiksi Kalevalan Iso Tammi on tällainen elämänvoiman lähde: sen latvan taittaja saa iäisen taian, oksan taittaja iäksi onnen ja lehvän leikkaaja ikuisen lemmen. Katajavuoren runossa maailmanpuu rinnastetaan syötäväksi ammutun karhun lihaan: ”tiedä nielleesi maailmanpuuta, lehtevää.” Rinnastus on varsin luonnollinen, sillä maailmanpuun tavoin karhun uskottiin olevan pyhää, jumalallista alkuperää (ks. Pentikäinen 2005: 29–31). Runossa kuollut lapsi on siis niin mahtava olento, että ampuja saa siitä itselleen kukoistusta. Näin ”karhunpeijaisten viitekehys” ja ”Kalevalan viitekehys” yhdistyvät.

Runon viimeisen säkeistön ensimmäisessä säkeessä on nähtävissä kerto eli parallelismi. Kerto on samansuuntaisuutta, yhdenmukaisuutta ilmentävä retorinen kuvio, jossa kaksi peräkkäistä säettä tai useammatkin peräkkäiset säkeet kuuluvat ajatukseltaan yhteen niin että toinen enemmän tai vähemmän vaihtelevasti toistaa toisen sisällyksen (Hosiaislouma 2003: s.v. *kerto*). Tulkinnassani tarkasteltu kerto liittyy figuurina ”Kalevalan viitekehukseen” vahvistaen sitä: Kalevalassahan yksi keskeisimpiä elementtejä on toisteisuus. Sillä on kuitenkin myös tulkinnan kannalta suuri merkitys. Kyseisessä säkeessä nimittäin runon puhujan kohdistuva palvonta saa myös toisen merkityksen aiemmin käsitellyn merkityksen rinnalla: häntä palvotaan, koska hänen uskotaan karhuna olevan jumalallista alkuperää. ”Ryöhköttäessä” viimeisen säkeistön ensimmäinen säe on identtinen koko runon ensimmäisen säkeen kanssa lukuun ottamatta aikamuotoa: ”*olen äiti*” versus ”*olin äiti*”. Kyseinen tempusmuutos preesensistä imperfektiin toimii runossa ikään kuin kliimaksin tapaisena täsmentävänä huipennuksena, yksityiskohtana, joka herkistää ja huipentaa vaikutuksen: se alleviivaa runon traagisuutta, joka syntyy lapsensa menettäneen puhujan kokemuksesta ja tärkeän äidin tehtävän lakkaamisesta. Runon traagisuutta lisää myös yleinen tieto karhuemoista todella voimakkaina ja suojelevaisina olentoina: vaikka karhuäitinä runon puhujalla on luontaiset lujat ja herkäät vaistot varjella, hän epäonnistuu suojelussaan.

Viimeisessä säkeistössä kuvataan personifikaation kautta karhunpeijaisiin sisältyvää uskomusta karhun sielun vaeltamisesta ja syntymisestä uudelleen karhuna (ks. Haavio 1976: 34–37): ”lapseni ehjät luut nousevat ylös / ja antautuvat uudelleen / maan

päälle”. Säkeessä luut on personifioitu: luut eivät tosiasiassa pysty omatoimisesti nousemaan ja antautumaan yhtään mihinkään. Kyseisen säkeen jälkeen on jälleen havaittavissa myös kertoa ”uudelleen”-sanon muodossa: ”ja antautuvat uudelleen / maan päälle, uudelleen tapettavaksi, / uudelleen hiljennettäväksi.” Aivan kuten edellä analysoitu parallelismi, myös näissä säkeissä ilmenevä toisteisuus liittyy ”Kalevalan viitekehykseen”, mutta ennen kaikkea lisää runon traagisuutta, hioo sen huippuunsa: runon äidin tuska ei ole ohi, vaan hän joutuu kerta toisensa jälkeen todistamaan saman onnettoman tapahtumasarjan, jossa hänen lapsensa surmataan, syödään ja haudataan.

Katajavuoren ”Ryöhkötär” on kaiken edellä käsitellyn pohjalta päätellen rooliruno, jossa karhuemo kertoo oman poikasensa surmasta. Runon nimen feminiini ”tär”-päätekin lienee siis viittaus runon karhupuhujaan. Muilta osin runon nimi jää mysteeriksi: se ei ole esimerkiksi yksikään karhun sadasta tunnetusta nimityksestä (ks. Pentikäinen 2005: 9–12), vaikkakin nimitys *Ryöskä* muistuttaa sitä jonkin verran. Nimi herättää kuitenkin äiti-näkökulmansa vuoksi voimakkaan assosiaation suomalaisesta mytologiasta tuttuihin emuihin eli kasvi- tai eläinlajien kantavanhempiin: karhujen emuu on *äiti*, ”ensimmäinen kallo”, joka useissa kansanrunoissa valittaa ja suree sukunsa jäsenten kohtaloa, aivan kuten Katajavuoren runossakin. Karhujen kantaäidillä on kaiken lisäksi lukuisia ”tar”-päätteisiä kertonimiä, kuten *Hongatar*, *Katajatar*, *Pihlajatar* tai *Tuometar*. (ks. Haavio 1967: 21, 25.) *Ryöhkötär* ei kuitenkaan ole yksi näistä nimityksistä. Kenties Katajavuoren runon nimi on kuitenkin vähemmän tunnettu, murteellinen nimitys joko karhulle itselleen tai sen emuulle tai vaihtoehtoisesti runon retorisen puhujan yleisistä karhunimityksistä johtama, tämän keksimä nimi.

Runossa ”Ryöhkötär” rakennetaan melko poikkeuksellinen representaatio ”naisesta”. Runo toimii Estella Lauterin näkemyksiä vasten tarkasteltuna revisionistisena: runo on ristiriidassa suhteessa tunnettuihin myytteihin siinä, että karhunpeijaismyyttien emuu ei jää vain etäiseksi, surkuttelevaksi kantaäidiksi, vaan siitä tehdään poikkeuksellisen kärsivä, inhimillinen ja ihmisenkaltainen olento, jolla on lapseensa hyvin voimakas tunneside ja jolle lapsen menetys on erityisen omakohtainen, suuri tapahtuma. Sen kautta näytetään karhunpeijaisten toinen, raaka puoli. Tulkinnassani runossa luodaan vastaavuus emuun ja ihmisnaisen kokemusten välille: vaikka naista voidaan palvoa juuri äitinä, hänet alistetaan eikä hänen näkemyksiään huomioida. Tulkinnassani runon ”ampuja iänikuinen” viittaa mieheen: vastaahan sitä Kalevalassakin nimenomaan miespuolinen ”tietäjä iänikuinen”, Väinämöinen. Toisin sanoen runo pyrkii mielestäni osoittamaan, miten julmasti miehet kohtelevat naisia, ja voimakkaan tragiikan kautta herättämään lukijassa

empatiaa. Näin runo tekee näkyväksi naisiin kohdistuvaa alistavaa valtaa ja taistelee tällaisen vallan dekonstruoinnin puolesta.

Ryhdyn seuraavaksi tarkastelemaan alla olevaa runoa ”Odotus” (KP: 40), jossa luodaan edelliseen runoon verrattuna varsin erilainen representaatio naisesta äitinä.

#### ODOTUS

Kaikki tiet vievät vatsaan,  
eläin,  
tulen joka aamu vatsastani  
uutena ja kyssäselkäisenä

laitan suuhun pyöreitä lasinsirpaleita  
joihin kaikki pikkupojat  
ennen minua ovat menehtyneet

mahani on marsu  
joka vaatii ja kipuaa  
ja hyvin harvoin ajattelee  
rationaalisia ajatuksia

sen ehdoilla hiivin ja käyttäydyn

liekuta liekuta

Kaikki tiet vievät sinne  
lasisten kivien luo (KP: 40)

Kun tarkastelee runon sana-aineksia, syntyy ”raskauden viitekehys”: runon nimenä on ”Odotus” ja runossa puhutaan ”vatsasta”, ”mahasta”, ”liekuttamisesta” ja ”kyssäselkäisyydestä”. Näin ollen voidaan hyvin vahvasti olettaa, että runon puhujana toimii nainen. Runo alkaa intertekstuaalisesti: ensimmäisessä säkeessä viitataan varsin tunnettuun sanontaan ”Kaikki tiet vievät Roomaan”. Sanan ”Rooma” tilalla toimii kuitenkin ”vatsa”, mikä luo vastaavuuden niiden välille ja johdattaa tulkitsemaan yhteyden metaforisesti: aivan kuten Rooma oli kaupunkina Rooman imperiumin keskus, naisen vatsasta (ja siellä olevasta sikiöstä) on tullut hänen elämänsä keskipiste. Tätä tulkintaa vahvistaa runon toisen säkeen typografinen asettelu: sana ”eläin”, joka metaforisesti viittaa tulkinnassani vatsassa olevaan sikiöön, on sijoitettu täsmälleen keskelle suhteessa ensimmäiseen ja kolmanteen säkeeseen.

Runossa vatsa näyttäytyy metaforisesti naista itseään suurempana paikkana, koska hän ”tulee joka aamu” sieltä. Tulkitsemän tämän niin, että nainen kokee olevansa jo alistaisessa suhteessa raskauteen: raskaana oleminen on ikään kuin syrjäyttänyt naisen entiteettinä, muuttanut tämän toissijaiseksi, ja tullut tätä suuremmaksi. Nainen jatkaa kuvaamalla, miten hän tulee vatsastaan aina ”uutena”, siis (niin henkisesti kuin fyysisesti)

uudenlaisena, ja ”kyssäselkäisenä” eli selkä köyryssä. ”Kyssäselkäisyys” viittaa tulkintani mukaan siihen, että naisen vatsa on kasvanut jo niin suureksi, että se alkaa jopa rasittaa naisen ryhtiä painaen sitä kumaraan.

Naiselle raskaus ei näyttäydy kovinkaan myönteisessä valossa. Tämä ilmenee viimeistään toisesta säkeistöstä: ”laitan suuhuni pyöreitä lasinsirpaleita / joihin kaikki pikkupojat / ennen minua ovat menehtyneet”. Tulkintani mukaan runossa syntyy ”satuttamisen viitekehys”, johon kuuluvat ”lasinsirpaleet” ja ”menehtyminen”. Tulokinnassani nainen haluaa satuttaa odottamaansa lasta nielemällä lasinsirpaleita. Huomattavaa kuitenkin on, että nainen toteaa juuri ”pikkupoikien” menehtyneen aikaisemmin lasinsirpaleisiin. Oletettavaa siis on, että nainen ei halua nimenomaan poikalasta ja että hän tietää tai aavistaa sellaisen olevan tulossa. Ilmeisesti tätä ei ole halunnut myöskään naisen oma äiti: tulokinnassani säkeistön viimeinen säe viittaa siihen, että naisen oma äiti on syönyt lasinsirpaleita, kunnes pojat ovat menehtyneet ja odotettu lapsi on osoittautunut tytöksi. Runon nainen siis toistaa äitinsä toimintaa.

Kolmannessa säkeistössä kuvataan mahaa tai oikeammin metonymian kautta vatsassa olevaa sikiötä jälleen eläimenä, tällä kertaa marsuna, joka yhdessä sanan ”eläin” kanssa muodostaa ”eläimen viitekehksen”. Syy siihen, miksi runon nainen rinnastaa sikiön marsuun, selviää kyseisen kolmannen säkeistön muista säkeistä: ”– – joka vaatii ja kipuaa / ja hyvin harvoin ajattelee / rationaalisia ajatuksia”. Nainen siis kokee sikiön olevan jyrksijän kaltainen olento, joka lähinnä vain vaatii huolenpitoa ja toimii muuten mitään erityisempää ajattelematta. Kyseinen säkeistö herättää mielikuvan siitä, että nainen suhtautuu paitsi raskauteen, myös sikiöön varsin kielteisesti. Syykin selviää ainakin osittain neljännessä säkeistössä: ”sen ehdoilla hiivin ja käyttäydyn // liekuta liekuta”. Nainen kokee siis, että hänen pitää järjenvastaisesti toimia vaateliaana ja irrationaalisena pitämänsä asian määräysvallan alaisena, kuten jatkuvasti ”liekuttaa” eli tuudittaa tai keinuttaa lasta. Lopuksi runossa esiintyy parallelismi, kun nainen kertoo alun muunnetun ”kaikki tiet vievät” -sanonnan: ”Kaikki tiet vievät sinne / lasisten kivien luo”. Tässä säkeessä ”raskauden viitekehys” yhdistyy ”satuttamisen viitekehykseen”: säkeen ”sinne” viittaa kerron kautta ”vatsaan”, mistä puolestaan seuraa, että ”siellä” ovat ”lasiset kivet” eli toisin sanoen ”pyöreät lasinsirpaleet” todella ovat tulkinnan mukaisesti nieltynä vatsassa.

Syytä sille, miksi nainen ei halua nimenomaan poikalasta, ei runossa mainita. On kuitenkin mahdollista esittää arvauksia. Yksi syy voisi olla, että nainen kokee joutuneensa miesten ja maskuliinisen vallan uhriksi eikä näin ollen halua synnyttää

maailmaan yhtäkään ”alistajaa” lisää. Oli syy mikä tahansa, ”Odotus”-runo rikkoo varsin yleistä stereotypiaa naisesta, joka kokee täyttymyksen tullessaan raskaaksi, päästessään olemaan äiti. Stuart Hallin termein ilmaistuna kyseessä on yksi transkoodauksen strategia, sillä runossa stereotypia käännetään ylösalaisin. Runon nainen representoidaan päinvastaisena: hän ei koe raskautta myönteisenä. Runon polyseeminen nimi alleviivaa tätä naisen raskauden ja sen aiheuttamien tunteiden kontrastia: nainen ei todellakaan odota, siis toivo saavansa lasta, vaikka odottaakin sitä fyysisesti. Runon kautta esitetään puheenvuoro naisia koskeviin diskursseihin luomalla uusi, vaihtoehtoinen naisrepresentaatio esiintyvien, perinteisten naiskuvien rinnalle.

### 3.2 Nainen väärinymmärrettynä ja väärinkohdeltuna

Tässä alaluvussa tarkastelen niitä kokoelman runoja, joissa nainen näyttäytyy yleisesti ottaen väärinymmärrettynä tai -kohdeltuna. Aloitan analyysini tarkastelemalla *Kuka puhuu* -kokoelman avausrunoa ”Jotta säilyisi jokin järjestys” (KP: 5–7). Koska runo on kovin pitkä, peräti kolmen sivun mittainen, käsittelen sitä osissa erittelyn helpottamiseksi.

#### JOTTA SÄILYISI JOKIN JÄRJESTYS

Lastenkutsuilla määrää Äiti.  
Sirkuksessa määrää isä.

Molemmista lähdetään  
posliinispanieli säpäleinä.

Koira vieraantui minusta  
heti kun opetin sen puhumaan.

Mitä kuvittelit tähdeksi  
olikin stereoiden vihreä valo,  
mitä kuvittelit ajatuksiksi  
olikin Pekka Sauri  
mitä kuvittelit uneksi  
olikin puhelimen viilto

Kun näyttämö on ryöstetty,  
kuljette lävitseni esteettä,  
kun näyttämö on ryöstetty.

Minulla ei ole nimeä,  
minä en merkitse mitään,  
minulla ei ole mitään sanottavaa,  
minä merkitsen kaikki pensaat.

Olen harjoitellut katoamistempua.  
Se vaatii määrättömästi puhetta,  
määrättömästi alastomuutta. (KP: 5)

Kun tarkastelee yllä olevaa runokatkelmää ja sen sanavalintoja, muodostuu lukijan mielessä erilaisia viitekehysjä. Yksi näistä on ”koiraan” liittyvä viitekehys: katkelmassa puhutaan ”posliinispanielista”, ”koirasta”, ”pensaiden merkitsemisestä” ja ”katoamistempusta”. Katkelmassa spanieli viittaa luonnollisesti koristefiguuriin: se on posliinista ja rikkoutuu, hajoaa säpäleiksi. Samanaikaisesti katkelmassa puhutaan myös elävästä koirasta: runon puhuja kuvaa kolmannessa säkeistössä, miten koira on vieraantunut, kun se on opetettu puhumaan. ”Koira” on yleinen symboli, joka usein edustaa uskollisuutta ja valppautta (Biedermann 1993: s.v. *koira*). Koska toisen säkeen ”posliinispanieli” ja kolmannen säkeen ”koira” esiintyvät peräkkäin, on varsin johdonmukaista ja luonnollista pitää niitä yhteen ja samaan asiaan viittaavana. Näin ollen runon ”koiran” ja ”posliinispanielin” ominaisuudet sulautuvat toisiinsa. Tulkintani mukaan nämä ominaisuudet on tulkittava niin, että ”posliinispanieli” metaforisesti kuvaa elävää ”koiraa”: runon ”koiraa” ei kohdella inhimillisesti, vaan ainoastaan koristeena, jota kaiken lisäksi käsitellään huolimattomasti. Runon ”säpäleet”, jotka nyt siis kiinnittyvät elävään olentoon, viittaavat ”koiran” koko olemuksen särkymiseen, henkiseen rikki menemiseen. Tämä kaikki tapahtuu huolimatta siitä, että ”koira” on uskollinen ja valpas luonne.

Kun lukee katkelmaa eteenpäin, syntyy toinen, runon puhujaa kuvaava viitekehys. Puhujasta saadaan muun muassa tietää, että aiemmin mainittu koira on vieraantunut hänestä ja että hänen lävitseen kuljetaan. Lisäksi puhuja mainitsee kuudennessa säkeistössä olevansa nimetön ja ilmaisee, ettei hän merkitse mitään ja ettei hänellä itsellään ole mitään sanottavaa. Näin runon puhuja näyttäytyy näkymättömänä, huonosti kohdeltuna ja vaiennettuna (tai vaienneena) hahmona – eli jokseenkin samanlaisena kuin aiemmin mainittu posliinispanieli. Runon puhuja jatkaa vielä ja toteaa merkitsevänsä kaikki pensaat. Polyseemisenä sanana ”merkitseminen” on nyt käsitettävä toisessa mielessä kuin säettä aiemmin (”– – minä en merkitse mitään, – –”), sillä nyt sillä tarkoitetaan tulkintani mukaan merkin tekemistä eikä jonkin tarkoittamista. Säkeessä mainittu pensaiden merkitseminen assosioituu helposti koiraan, joka merkitsee pensaisiin virtsaamalla omaa reviiriään. Näin ollen runon ”puhujan viitekehys” limittyy ”koiran viitekehykseen” ja samankaltaisuus puhujan ja spanielin/koiran välillä osoittautuu erittäin voimakkaaksi. ”Posliinispanielin” ja ”koiran” ominaisuudet siis sekoittuvat puhujaan: niistä tulee metaforia puhujalle.

Runon kolmannessa säkeistössä runon puhuja toteaa: ”Koira vieraantui minusta / heti kun opetin sen puhumaan.” Mikäli ”koira” ja puhuja käsitetään toisiinsa

rinnastuviksi, tämä kohta vaatii selittämistä: miten voi vieraantua itsestään, kun oppii puhumaan? Syy on tulkintani mukaan siinä, että runon puhujaa ympäröivä yhteiskunta on luonteeltaan sellainen, joka on järjestynyt tietynlaisen kielen varaan. Tämä kieli on niin suuressa asemassa, että se tunkeutuu kaikille yhteiskunnan eri tasoille, jopa sosiaaliseen kanssakäymiseen ja sitä kautta ihmisten identiteettiin, joka rakentuu usein kielen varaan. Se ohjaa yhteiskunnan jäsenten ajattelua, näkemyksiä ja käsityksiä, hallitsee heitä siinä määrin, että he ovat vain heijastuksia yhteiskuntajärjestelmästä sen sijaan, että he olisivat omia yksilöitään. Koska identiteetti rakentuu usein kielessä ja koska yhteiskunnan kieli on määrätynlaista, tiettyyn suuntaan tai muottiin ohjaavaa, runon puhuja kokee menettäneensä itsensä tultuaan osaksi kielisysteemiä: hän ei ole voinut luoda sellaista itseyyttä kuin hän haluaisi. Palaan tähän näkemykseen myöhemmin hahmottaessani kokonaiskäsitystäni runosta.

Runon puhujan viitekehyksessä keskeisiä määrittäviä piirteitä ovat kaiken edellä käsitellyn perusteella sisäinen kaaos ja vieraantuneisuus omasta itsestä, eksyksissä oleminen. Puhuja kokee myös ympäröivän yhteiskunnan olevan tai olleen jollakin tavalla vääristynyt. Neljännessä säkeistössä puhuja ilmaisee näitä tuntemuksiaan monien metaforien vyyhdessä: säkeistössä toistuu rakenne *mitä kuvittelit –ksi olikin* ja vastaavuudet, joissa joksikin luultu asia paljastuu toiseksi, vain sitä muistuttavaksi asiaksi. Näiden metaforien tarkoitus on mielestäni osoittaa, että puhujan tuntema vieraus on kaikkialle, pienimpiinkin yksityiskohtiin ulottuvaa. Todellinen, puhujalle myöhemmin auennut maailma on samanaikaisesti vain hieman ja toisaalta hyvin radikaalisti erilainen: ”Tähti” ja ”stereoiden valo” ovat kumpikin pieniä ja tuikkivia, mutta edellinen on jotakin ikaikaista, pitkäikäistä ja luontoon kuuluvaa, kun taas jälkimmäinen on valonlähteenä keinotekoinen, moderni eikä kovinkaan kestävä. ”Ajatukset”, joita puhuja on ”luullut omikseen”, ovat puolestaan kunnallispolitiikasta tutun Pekka Saurin näkemyksiä. Vaikka puhujalla ja Saurilla on samanlaisia ajatuksia, puhuja ei ole luonut niitä itse, vaan omaksunut toiselta. Neljännen säkeistön viimeisessä säkeessä mainittu ”puhelimien viilto” assosioituu puolestaan edellisen säkeen ”uneen” yhdistettynä mielikuvaan, jossa viiltävästi soiva puhelin tunkeutuu nukkuvan unimaailmaan ja herättää nukkuvan. Herätessään puhuja on havainnut, että puhelimen ääni ei olekaan ollut unimaailmasta, vaan todellisuudesta peräisin. Tulkinnassani käsiteltävään rakenteeseen sisältyvä parallelismi retorisenä kuviona vahvistaa puhujan viitekehykseen kuuluvaa sekasortoisuutta: se ikään kuin korostaa, miten paljon yhteiskunnan paljastunut vääristyneisyys, kaikkialle ulottuva valheellisuus järkyttää puhujaa.



Se, että runon puhuja on ikään kuin alistettu, ilmenee jo runon ensimmäisessä säkeessä: ”Lastenkutsuilla määrää Äiti. / Sirkuksessa määrää Isä.” Runon puhuja siis korostaa jo lapsuudessa muodostuvaa asetelmaa, jossa hän itse ei ole hallitsevassa roolissa edes lapsille suunnatuissa tilanteissa eli lastenkutsuilla ja sirkuksessa. Vanhempien suurta auktoriteettia alleviivataan kirjoittamalla heidän roolinimikkeensä isolla alkukirjaimella (”Äiti” ja ”Isä”). Määräämisen kohteena olemisen lisäksi runon puhuja ilmaisee jälleen toistorakennetta hyödyntämällä seuraavaa: ”Kun näyttämö on ryöstetty, / kuljette lävitseni esteettä, / kun näyttämö on ryöstetty.” Tulkitsen ”näyttämön” metaforaksi sille, miten puhuja ja hänen olemuksensa elämässä näyttäytyvät ulkopuolelta tarkasteltuina. Tätä perustelen sillä, että jo arkikieli on täynnä metaforisia ilmauksia siitä, miten elämä on ikään kuin näytelmä: ihmisellä on esimerkiksi eri elämänsä osa-alueilla vaihtelevia ”rooleja” ja hän voi pitää yllä ”kulisseeja” tai riisua ”naamionsa”, paljastaa todellisen olemuksensa. Huomattavaa kuitenkin on, että puhujan näyttämö on ryöstetty. Toisin sanoen puhujan olemus on viety häneltä, mikä saa puhujan tuntemaan olonsa aineettomaksi tai näkymättömäksi: hänen ”lävitsensä kuljetaan esteettä” eli hän ei toisin sanoen koe olevansa olemassa.

Puhuja kertoo katkelman viimeisessä säkeistössä ”harjoitelleensa katoamistemppua”. ”Katoamistemppu” assosioituu tulkinnassani ”koiran viitekehykseen”: koiriahan usein harjoitetaan tekemään erilaisia taidonnäytteitä. Tulkitsen tämän niin, että puhujaa ympäröivä yhteiskunta yrittää saada puhujaa kadottamaan oman todellisen itsensä: puhujasta on tultava vallitsevan järjestyksen määrittelemä ja hyväksymä entiteetti. Tätä päätelmää tukevat seuraavat säkeet: puhuja ilmaisee, että katoamistemppun onnistuminen edellyttää ”määrättömästi puhetta” ja ”määrättömästi alastomuutta”. Kuten olen aiemmin todennut, puhuja kokee puheen (eli tietynlaista yhteiskuntajärjestelmää edustavan kielen) vieroittavan hänet itsestään. Näin ollen mitä enemmän hän puhuu, sitä selkeämmin hän etäännyty todellisesta itsestään, katoaa. ”Alastomuuden” tulkitsen puolestaan metaforana henkiselle peittelemättömyydelle ja paljaudelle. Kadotakseen yksilönä puhujan on siis oltava mahdollisimman verhoton: hänessä ei saa olla mitään tuntematonta, vaan hänen on oltava tietynlainen, persoonallisuudeltaan yksiulotteisen tunnistettava.

Duracell kestää, ja kestää, ja kestää  
mutta minne se menee?

Kuka pienensi aikani?  
kuka kauko-ohjasi nautintoni?  
kuka tiivistä mehuni?

Väkijoukko muistuttaa minua.  
Uneksin olevani minä.

Näen vain kuvan katukivetyksestä  
ja tunnistan oman kaupunkini.

Haluaisin tutustua kudoksiini  
mutta kotoisampi on tämä kaupunki,  
jonka jälkeen maaseutu röhnöttää turhana  
filminä auton ikkunaruudussa

spektaakkelin ja salaisuuden välillä  
ei ole mitään.

Kun olin lapsi, suunnittelin puhumatonta päivää.  
Silloin vain tanssisin heinikossa.

Mutta ei koskaan sopinut. Piti leikkiä, riidellä, huutaa ja  
vaihtaa barbeja ja soittaa Miisalle.

Nyt on jo myöhä. (KP: 6)

Katkelman ensimmäinen säe toimii intertekstuaalisena viitteenä paristoja valmistavan Duracell-yhtiön iskulauseeseen (”Duracell kestää, ja kestää, ja kestää”). Iskulauseeseen sisältyvä toistorakenne yhdistää sen runon aikaisempiin, lukuisiin parallelismeihin, jotka ovat olennaisesti viitanneet puhujan ja hänen elämäänsä. Näin ollen tulkitsem Duracell-iskulauseeseen liittyvän ”puhujan viitekehykseen”: hän on saanut osakseen tuskaa ja kokenut paljon kärsimystä, mutta siitä huolimatta ”kestänyt” – tosin hieman eri merkityksessä kuin paristo, nimittäin merkityksessä ’pitänyt pintansa’, ’selviytynyt’. Puhuja jatkaa vielä kysymällä Duracellista seuraavaa: ”– – mutta minne se menee?” Toisin sanoen puhuja kysyy itsensä ja elämänsä suuntaa.

Seuraavassa säkeistössä puhuja jatkaa kyselemistä. Ensimmäiseen kysymykseen sisältyy puhujan kokemus siitä, että hänen aikaansa on pienennetty. Aika käsitetään siis metaforisesti: ikään kuin se olisi jotakin konkreettista ja käsin kosketeltavaa, esineen tai aineen kaltaista. ”Aika” toimii tulkintani mukaan säkeessä synonyyminä elämälle: elämäähän tarkastellaan usein ajallisesti, rajallisena elinaikana. Puhuja siis kokee, että joku on pienentänyt hänen elinaikansa kokoa eli toisin sanoen vienyt siitä palauttamattomissa olevan osan. Tämän lisäksi puhuja kokee, että joku on ”kauko-ohjannut hänen nautintonsa”. Nautinnot, kuten aikakin, nähdään ontologisesti, sillä niitä voidaan säädellä kuin jonkin kulkuneuvon, laitteen tai järjestelmän toimintaa. Tulkitsem säkeen niin, että jokin kaukainen, ulkopuolinen taho on metaforisesti suunnannut ja samalla rajannut puhujan nautinnot tiettyyn suuntaan: puhuja ei ole voinut (tai saanut) päättää

itsenäisesti omista mielihyvän kokemuksistaan. Säkeistön lopuksi puhuja esittää vielä kolmannen kysymyksen: ”kuka tiivisti mehuni?” ”Mehu” viittaa arkikielen kuvaannollisessa merkityksessä voimiin: voidaan sanoa esimerkiksi, että ”harjoittelu vei pojasta kaikki mehut”. Samassa kivettyneessä metaforisessa merkityksessä näen sen tarkasteltavana olevassa säkeessäkin. Puhujan voimia ei kuitenkaan ole kokonaan viety: ne on tiivistetty eli ne ovat muuttuneet pienempään muotoon. Puhuja kokee siis, että joku on saanut aikaan hänen voimiensa vähenemisen.

Kaikki kyseisen katkelman elementit, siis ”Duracell”, ”kauko-ohjaus”, ”pienentäminen” ja ”tiivistäminen”, tuovat puhujaan samankaltaisia, esinemäisiä ominaisuuksia: voidaan siis katsoa, että syntyy ”esineen viitekehys”, joka samalla määrittää ”puhujan viitekehystä”. Samaa esinemäisyyttä on luonut myös ensimmäisen tarkastellun katkelman ”koiran viitekehukseen” kuulunut ”posliinispanieli”. Sen voidaankin nyt katsoa kuuluvan myös ”esineen viitekehukseen”. Näin runoa kantavat viitekehukset risteävät ja tuovat kokonaisuuteen eheyttä.

Runon seuraavissa säkeissä muodostuu uusi ”ihmiskasutuksen viitekehys”: puhutaan ”väkijoukosta”, ”katukivetyksestä”, ”kaupungista”, ”maaseudusta” ja ”autoista”. Kuten aiemmatkin viitekehukset, tämä uusi viitekehys palvelee nimenomaan runon puhujan olemuksen kuvaamisessa. Ensinnäkin puhuja ilmaisee metaforisesti ”väkijoukon muistuttavan häntä”. Väkijoukko on suurena ihmismassana asia, jossa yksilöllisyys helposti hukkuu. Tulkitsenkin puhujan kokevan, että hän on täysin persoonaton ja kasvoton, aivan kuten väkijoukko on kokonaisuutena. Tulkinta saa vahvistusta seuraavassa säkeessä, jossa puhuja ”uneksii olevansa minä” eli oma itsensä, yksilö.

Puhuja tarkastelee monessa seuraavassa säkeessä itseään suhteessa kaupunkiin. Kaupunki on usein symboli jonkinlaiselle ihmisten luomalle (maailman)järjestykselle (Biedermann 1993: s.v. *kaupunki*): kaupunki ei koskaan synny suunnittelemattomasti, sillä sen sijainti ja ennen kaikkea pohjakaava ovat selkeästi säänneltyjä. Sama koskee monia yhteisöjen ja kulttuurien tuottamia järjestelmiä: kaikelle ja kaikille on määritelty ja rajattu tiukasti oma paikkansa erilaisissa systeemeissä. Tulkinnassani siis puhuja tarkastelee itseään suhteessa yhteisön käsityksiin, periaatteisiin ja rakenteisiin. Näin ollen, kun puhuja ”tunnistaa oman kaupunkinsa”, hän havaitsee itselleen annetun paikan yhteisössä. ”Tunnistaminen” tapahtuu niin, että puhuja näkee ”kuvan katukivetyksestä”. Säkeen ”kuvan” voi mielestäni tulkita kahdella vaihtoehtoisella, osin samankaltaisella tavalla: yhtäältä puhuja voi nähdä kuvan, joka esittää katukiveystä ja toisaalta puhuja voi nähdä maassa kuvajaisen, heijastuksen itsestään. Edellisessä

vaihtoehdossa lukija on erittäin tietoinen omasta paikastaan yhteisössä ja tunnistaa sen heti, kun saa vain pienenkin vihjeen (kuvan, joka esittää kaupungin osaa) tutusta kokonaisuudesta. Jälkimmäisessä puhuja puolestaan näkee paikkansa kuvajaisessa, jonka ”raamit” katukiveys eli metonyymisesti kaupunki ikään kuin on. Kummassakin tapauksessa puhuja kuitenkin näkee itsensä suhteessa kaupunkiin. ”Kuvalla” on runossa kuitenkin myös syvempi ulottuvuus, johon palaan tuonnempana.

Puhuja jatkaa, että hän ”haluaisi tutustua kudoksiinsa”. Näen ”kudosten” olevan metaforinen ilmaus puhujalle itselleen. Toisin sanoen puhuja haluaisi tulla tutuksi oman persoonansa kanssa. Samanaikaisesti puhuja kuitenkin toteaa, että ”kotoisampi on tämä kaupunki”. Hän siis kokee itseensä perehtymisen olevan jokseenkin vierasta: vanhassa järjestyksessä pitäytyminen on kotoisampaa, siis tutumpaa. Omaan todelliseen itseen tutustuminen nähdään myös hyödyttömänä tai tarpeettomana: runossa kaupungin (eli järjestyksen) vastapariksi kohoaa maaseutu, joka yhdistyy tulkinnassani villiyyteen ja alkuvoimaisuuteen ja näyttäytyy kaikesta keinotekoisesta järjestyksestä puhtaana. Toisin sanoen runon ”maaseutu” on tulkinnassani järjestyvätön tila, jossa yksilöt eivät ole vielä muovautuneet yhteiskunnan diskursiivisessa ohjauksessa tietynlaisiksi, vaan ovat persoonina alkuperäisimmillään. Runossa puhuja kuitenkin näkee maaseudun hyödyttömänä: se ”rönnöttää turhana”, siis makaa toimettona. Maaseutu on myös jotakin sellaista, johon ei tutustuta paikan päällä, vaan jota vain tarkastellaan etäisesti ja kaukaa ulkopuolelta, ”filminä auton ikkunarudussa”. Tätä näkemystä hyödyttömyydestä korostaa myös katkelman kuudes säkeistö: ”spektaakkelin ja salaisuuden välillä / ei ole mitään.” Tulkintani mukaan puhuja ilmaisemalla julkisen (”spektaakkeli”) ja yksityisen (”salaisuus”) olevan erottamattomia pyrkii sanomaan, että itseensä tutustuminen on turhaa siinä mielessä, että kaikki henkilökohtainen päättyy kuitenkin yleiseen määrittelyyn ja toisinpäin. Puhuja on ilmaissut saman ajatuksen myös aiemmin kertoessaan katoamistempusta, puheen vieraudesta ja alastomuudesta. Sanalla ”spektaakkeli” on runossa erikoistuneempikin merkitys, johon palaan ”kuvan” tavoin myöhemmin hahmottaessani runon kokonaisuutta.

Seuraavissa säkeissä muodostuu ”lapsuuden ja nuoruuden viitekehys”, kun puhuja kertoo lapsuuden piiriin kuuluvasta ”leikkimisestä” ja ”barbien vaihtamisesta” sekä teini-iässä yleisestä ”riitelmästä”, ”huutamisesta” ja ”soittelusta”. Tämä viitekehys sitoo runon alkuosaa itseensä ja luo näin koherenssia kokonaisuuteen. Tässä viitekehyksessä syntyy tulkintani runon puhujan naissukupuolesta: vihjeen antavat esimerkiksi säkeissä mainitut, ”tyttöjen leluiksi” mielletyt barbit. Olen hyvin tietoinen siitä tosiasiasta, että

barbeilla voivat leikkiä aivan yhtä hyvin pojat kuin tytötkin. ”Barbien vaihtaminen” voidaan kuitenkin tulkita Judith Butlerin termein sukupuolen performatiivisuuteen viittaavana: Butlerin mukaan sukupuoli rakentuu tiettytyylisten, toisteisten tekojen (*stylized repetition of acts*) kautta (Butler 1990: 33, 140). Sukupuoli on toisin sanoen seurausta muun muassa määrätynlaisista eleistä, liikkeistä, asennoista, pukeutumisesta, puhetavoista, mielipiteistä ja harrastuksista (Jokinen 2001: 191). Tätä näkemystä vasten runossa siis käytetään perinteistä ”tyttöjen lelua” performatiivisena vihjeenä, joka tuottaa naissukupuolta. Lisäksi runossa ei mielestäni ole kokonaisuutena tarkasteltuna aineksia, jotka pyrkisivät pyörittämään käsitystä sukupuolen stereotyyppisistä ilmaisupiirteistä.

”Lapsuuden ja nuoruuden viitekehyksen” säkeissä ei ole havaittavissa kielikuvia, vaan ainoastaan kuvia. Tarkasteltavana olevien säkeiden ainoa funktio on siis mielestäni kuvata sitä, miten puhuja on suorittanut aina jotakin puhetta vaativaa toimintaa sen sijaan, että olisi pysynyt suunnitelmassaan olla puhumatta. Puhumattoman päivän suunnittelu selittyy tulkinnassani runon ensimmäisen katkelman kehyksessä: runon puhuja on kokenut puhumisen toimintana, joka vieraannuttaa hänet itsestään. Lapsuudessaan ja nuoruudessaan puhuja on kuitenkin suunnitellut päivää, jotta hänen ei tarvitsisi kokea tuota itsestä vieraantumisen tunnetta. Nyt – eli toisin sanoen lapsuuteen ja nuoruuteen nähden myöhemmin, todennäköisesti siis aikuisena – puhuja kuitenkin kokee, että on liian myöhäistä toteuttaa lapsuuden suunnitelmaa, kuten ilmenee rajaamani katkelman viimeisestä säkeestä.

Vähintään itselleen pitää puhua.  
Jotta säilyisi jokin järjestys.

Olisi järjetöntä vaatia,  
että kaikki kertoisivat oman totuutensa.  
Jokin järjestys pitää olla.

Kaikki kasvot ovat samannäköisiä. Oli myös aika  
jolloin katsoja punastui.

Valtavia rakennuksia ihmiset  
tulevat katsomaan kaukaa, lentokoneella.  
Pienoismaalle ei kukaan.

Aavikko on kutistunut hiekansiruksi.

Olen löytänyt unettomuuden molekyylin.

Jotta säilyisi jokin järjestys. (KP: 7)

Yllä oleva katkelma alkaa voimakkaalla suosituksella: järjestyksen takaamiseksi tulee puhua itselleen. Tämä säe synnyttää runoon eräänlaista ristiriitaa: runon puhuja välttää puhumista, koska se luo itsestään vieraantumista eli sisäistä epäjärjestystä, mutta samanaikaisesti puhuja ilmaisee, että puhuminen on tärkeää järjestyksen säilyttämiseksi. Tarkemmin säkeessä tai muuallakaan runossa ei määritellä, mikä tarkkaan ottaen tämä ”järjestys” on. Tulkinnassani se näyttäytyy, kuten olen todennut, yhteiskunnallisena järjestyksenä, joka on muodostunut tietynlaisen kielen kautta. Toisin sanoen mainittu kehoitus puhua vähintään itselleen on tärkeää siksi, että tämä yhteiskuntajärjestys säilyisi. Tämän järjestyksen säilyttämiseksi myös yksilöllisyys (”oma totuus”) tulee kadottaa, kuten runon toisessa säkeistössä ilmaistaan: ”Olisi järjetöntä vaatia, / että kaikki kertoisivat oman totuutensa. / Jokin järjestys pitää olla.” Näin ollen en tulkitse katkelman kahta ensimmäistä säkeistöä naispuhujan omina, vaan hänen yhteiskunnassa omaksuminaan käsityksinä, joita hän toistaa runossa. Tässä tulkinnallisessa valossa myös mainittu runon ristiriita selviää.

Yhteiskunnallisen järjestyksen rakentamisen seurauksena runon puhuja ilmaisee, että ”kaikki kasvot ovat samannäköisiä”. Toisin sanoen kun yksilöt ohjataan määrättyyn, yhdenmukaistavaan suuntaan yhteiskunnassa, heidän omaleimaiset piirteensä katoavat. Näin ollen ”kasvoista”, jotka metonyymisesti edustavat koko ihmisyyksilöä, tulee toistensa kaltaisia. Puhuja jatkaa mainitsemalla, että on ollut ”myös aika, jolloin katsoja punastui”. Syytä tähän punastumiseen ei mainita. Omassa tulkinnassani punastuminen viittaa häpeän tai kiukun punaan: yksilöt ovat hävenneet tai kokeneet suuttumusta siitä, että he ovat nähneet ympärillään vain samasta muotista tehtyjä ihmisiä. Nyt tämä punastumisen aika on kuitenkin mitä ilmeisimmin ohitse.

Katkelman neljännessä säkeistössä puhuja ilmaisee, että ihmiset tulevat katsomaan valtavia rakennuksia pitkienkin matkojen päästä, mutta sen sijaan pienoismalleja ei katso kukaan. Toisin sanoen ihmiset ovat kiinnostuneita vain valmiista lopputuloksista, eivätkä siitä, mistä kaikki on lähtenyt liikkeelle: pienoismallithan ovat lähtökohtana varsinaisten rakennusten rakentamiselle. Puhuja toisin sanoen kokee, että ihmiset eivät ole kiinnostuneita selvittämään nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen taustoja, vaan hyväksyvät ja vastaanottavat sen sellaisenaan. Säkeistö voidaan tulkita myös niin, että ihmiset ovat kiinnostuneita vain suurista eivätkä pienistä asioista. Koska puhujan on runon aiemmin analyysissäni todettu olevan myös eräänlainen pienoismalli, posliinispanieli, voidaan nähdä, että ihmiset eivät ole kiinnostuneita myöskään juuri puhujan kaltaisista entiteeteistä. Tätä tulkintaa tukee aiemmin runossa ilmenevä puhujan kokemus siitä, että hän ei merkitse mitään.

Kolmanneksi viimeisessä säkeessä puhuja ilmaisee aavikon kutistuneen hiekansiruksi. Tulkitsen aavikon metaforana puhujan tuntemuksille vallitsevaa tilannetta (yhteiskunnallista järjestystä ja siihen kytkeytyvää oman, todellisen itsen kadottamisen kompleksia) kohtaan. Aavikko (tarkemmin sanottuna hiekka-aavikko, koska runossa puhutaan ”hiekansirusta”) on kuumuutensa ja kuivuutensa vuoksi elämälle hyvin vihamielinen ympäristö. Toisin sanoen puhuja kokee vallitsevan tilanteen niin, että se kuihduttaa hänen elinvoimaansa. Puhuja kertoo kyseisen aavikon olevan kutistunut – eli siis aivan kuten runossa aiemmin mainitut ”aika” ja ”mehu”. Tulkitsen tämän niin, että puhujan kokemusta vähätellään, se käsitetään täysin toisessa mittakaavassa: hänen tuntemuksensa nähdään yhtä mitättömänä ja pikkiriikkisenä kuin hiekansiru. Puhuja on kuitenkin alkanut hienoisesti ymmärtää ympäröivän yhteiskunnan perusluonteen. Tulkintani mukaan puhuja kokee yhteiskunnallisen järjestelmän olevan metaforisesti unen kaltainen, epätodellinen ja vääristynyt. Nyt hän on kuitenkin löytänyt ”unettomuuden molekyylin”. Koska molekyyli on kokonaisuutta rakentava osanen, tulkitsen sen runossa merkitsevän sitä, että puhuja on löytänyt alkujuuren, lähtökohdan, jolla hän voi päästää irti ja vapautua yhteiskunnan ”unesta”, saavuttaa ”unettomuuden” eli todellisuuden. Syy haluan vapautua kerrataan vielä viimeisessä säkeessä: ”Jotta säilyisi jokin järjestys.” Puhuja siis haluaa päästä eroon ympäröivän yhteiskunnan otteesta, sen vaatimuksista säilyttää itsensä. Tämän viimeisen säkeen voi mielestäni myös nähdä jokseenkin eri merkityksessä kuin runon aikaisemmat identtiset säkeet: puhuja haluaa olla ”uneton” säilyttääkseen *oman järjestyksensä*, henkisen hyvinvointinsa. Kummassakin tapauksessa johtopäätös kuitenkin on, että puhuja tahtoo vapautua.

Kun tarkastelee runoa kokonaisuutena, voidaan havaita, että siinä on käytetty ranskalaisen teoreetikon, filosofin ja kirjailijan Guy Debordin teoriaa niin sanotusta spektaakkelin yhteiskunnasta. Debordin teorian lähtökohtana on ajatus, jonka mukaan ihmisten väliset suhteet, toiminta ja kommunikaatio ovat muuttuneet tuotettavaksi, ostettavaksi, myytäväksi ja vaihdettavaksi tavaraksi. Toisin sanoen kaikenlainen oleminen on muuttunut omistamiseksi ja yksilöiden elämästä on tullut heidän tuotteensa. Se, mikä omistetaan, muuttuu siksi, mikä näkyy. Nykyaikaisten tuotanto-olosuhteiden yhteiskunnissa elämä näyttäytyy niin sanottuna *spektaakkelinä* eli kuvien kokoelmana tai tarkemmin ihmisten keskinäisenä, kuvien järjestämänä yhteiskunnallisena suhteena. Spektaakkelin yhteiskunnassa vain kuva luo todellisuutta, joka puolestaan pikkuhiljaa muuttuu itse kuvaksi. Siinä yhteiskunta ei näin ollen ole enää varsinainen alkuperäinen, aistittavissa oleva reaali maailma, vaan pelkkä representaatio. Spektaakkeli hallitsee

yhteiskuntaa ja sen jäseniä niin, että kuvat puhuvat, toimivat ja tuottavat, kun taas ihmiset vain katselevat ja kuuntelevat sivussa. Se on olemassa olevan järjestyksen yksinpuhelua, kaiken toiminnan ”puhemies”. Olemalla tällainen kaiken puheen lähde se pyrkii säilyttämään oman valtansa. Speaktaakkelin seurauksena yksilöistä tulee toistensa kaltaisia eivätkä he enää löydä itseään; mikään ei ole enää yksilön omaa. Speaktaakkelin yhteiskunnassa ihmiset kokevat itsensä, aikansa ja tilansa vieraiksi. (Debord 2005: 30–49.)

Debordin näkemykset istuvat luontevasti Katajavuoren runoon ja muodostavat siis ”speaktaakkelin yhteiskunnan viitekehyksen”: runossa mainitaan ensinnäkin ”speaktaakkeli”, joka on pieni yksityiskohta, mutta siitä huolimatta yksi merkittävimmistä viittauksista Debordin teoriaan. Runossa puhutaan lisäksi elämän näyttäytymisestä kuvina, kuten ilmauksissa ”kuva katukivetyksestä” ja ”filmi”. Runossa – kuten speaktaakkelin yhteiskunnan teoriassa – on myös kantavana ajatuksena todellisuuden vääristyneisyys, mikä ilmenee ennen kaikkea runon *mitä kuvittelit –ksi olikin* -rakenteen asun saavissa säkeissä, ja itsestä vieraantuminen, kuten säkeessä ”haluaisin tutustua kudoksiini”. Debordin ajattelun keskeinen kulmakivi eli oman äänen kadottaminen ja vallitsevan järjestyksen suulla puhuminen näkyy myös runossa: puhuja kokee kielen vieraaksi ja aika ajoin vain toistaa ympäröivän yhteiskunnan häneen iskostamaa vaatimusta järjestyksen säilyttämisestä. Debordin ajatuksia mukaillen runossa käsitellään myös ihmisten muuttumista massaksi ja yksilöllisyyden katoamista, kuten säkeissä ”väkijoukko muistuttaa minua” tai ”uneksinkin olevani minä”. Lisäksi Debordin näkemyksiä kehystävät taloudelliset raamit, joiden keskiössä on käsitys kaikenlaisen inhimillisen käsittämisen hyödykkeinä, saavat runossa ilmiasunsa: runon puhuja ilmaisee olevansa – kuten olen osoittanut – tavarain tai laitteen kaltainen entiteetti esimerkiksi säkeissä ”kuka kauko-ohjasi nautintoni” ja verratessaan itseään Duracelliin. Jopa runon ”unettomuuden molekyylillä” on vastineensa Debordilla: ”Speaktaakkeli on kahlehditun nyky-yhteiskunnan painajainen, joka ei lopulta ilmaise muuta kuin halunsa nukkua. Speaktaakkeli on tämän unen vartija.” (Debord 2005: 37.) Tätä ajatusta vasten runon ”unettomuuden molekyylillä” todella näyttäytyy tulkinnan mukaisesti myönteisenä asiana: runon puhuja on nimittäin löytänyt keinon päästä eroon speaktaakkelista, siirtyä yhteiskunnan nukkumisesta ja unesta kohti vapautusta, unettomuutta.

Tiivistetysti voidaan todeta, että runossa ”Jotta säilyisi jokin järjestys”<sup>7</sup> rakennetaan representaatio naisesta, joka näkee ympäröivän yhteiskunnan rajoittavana ja

---

<sup>7</sup> Runossa rakentuva näkemys kielen vahvasta, yksilöitä ohjaavasta, määrittävästä kytköksestä yhteiskunnalliseen järjestykseen ja sen vieraannuttavuudesta suhteessa identiteettiin voidaan nähdä myös



kokee, että yhteiskunnan kieli (ja sen varaan rakentuva maailmankatsomus) ohjaa häntä tiettyyn, valmiiksi määriteltynä muottiin ja yhä kauemmaksi hänen todellisesta, aidosta itsestään. Nainen haluaisi tutustua itseensä, mutta kokee nykyisen järjestyksen, niin sanotun speaktaakelin yhteiskunnan, tutumpana. Lisäksi hän ei tunnu pääsevän eroon yhteiskunnan häneen iskostamista, indoktrinoivista vaatimuksista: hän toistaa lukuisia kertoja, että järjestys täytyy olla ja se tulee säilyttää. Kauan jatkunut vieraantuneisuus itsestä on tuottanut ja tuottaa puhujalle edelleen kärsimystä. Hän on kuitenkin toisaalta löytänyt keinon – vaikkakin vain pienen – irrottautua vallitsevasta järjestyksestä. Runo ei kuitenkaan kerro, ryhtyykö nainen vapauttamaan itseään tai muuttamaan yhteiskunnallista järjestystä. Uskon, että runo kutsuu lukijaa tarkastelemaan runoa kriittisessä, ironisessa valossa ja kokemaan empatiaa puhujaa kohtaan: lukijan on tarkoitus huomata runon kautta vallitseva yhteiskunnallinen vääristyneisyys ja olla hyväksymättä sitä. Onhan nimittäin järjenvastaista mukautua tilanteeseen, mikäli se tuottaa suunnatonta kärsimystä ja heikentää elinvoimaa, kuten runon puhujan tapauksessa. Tulkinnassani siis runossa rakentuu alistuvan naisen representaatio, mutta lukijaa kehoitetaan vastustamaan tätä ja toimimaan päinvastoin kuin runon nainen. Stuart Hallin termin runo pyrkii siis ironian ja

---

toisesta, ranskalaisen feminismin näkökulmasta. Nimittäin useiden feminististen teoreetikoiden mukaan käyttämämme kieli on patrilineaarista ja maskuliinista eli toisin sanoen miesten kieltä. Naisten oma kieli on sensuroitu, ja he kykenevät puhumaan vain miehen suulla. Näin ollen naisen on mahdotonta kuvata todellista itseään täydellisesti, kokonaisuutena. Nainen jää ei-miksikään, negatioksi ja poissaloksi. (Tuohimaa 1994: 40; Koivunen 1996: 49.) Nainen on toisin sanoen aina ”näyttämön sivussa, paitsiossa, representaation ulkopuolella, itseyden ulkopuolella” (Irigaray 1985: 22). Useimmat sukupuolen, kielen ja subjektiksi tuleminen yhteen kietoutumista korostavat feminismen teoreetikot, kuten Hélène Cixous ja Julia Kristeva, perustavat ajatuksensa Jacques Lacanin psykoanalyttisiin teeseihin. Lacanin mukaan subjektiksi tuleminen on sidoksissa kieleen: se perustuu kielen oppimisen prosessiin ja ”minän” asemoitumiseen kieleen (Kosonen 1996: 187; Honkanen 1996: 144–145). Tullakseen subjektiksi yksilön on hylättävä olemisen niin sanottu *imaginaarinen* puoli, joka yhdistyy ruumiiseen ja maternaaliseen, ja sen sijaan omaksuttava olemisen niin sanottu *symbolinen* puoli, joka dominoi imaginaarista ja joka edustaa kielellistä järjestystä, strukturoitua, jaettua kulttuurista tarkoitusta. Symbolinen on luonteeltaan aina maskuliinista ja niin sanottuun Fallokseen, historiallis-kulttuurisesti erioikeutettuun merkkiin, perustuvaa. (Kosonen 1996: 188–189; Honkanen 1996: 144–145; Koskela & Rojola 1997: 94–95.) Naisen kannalta tämä merkitsee sitä, että hän ei voi niin sanotusti puhua tai muodostaa varsinaista feminiinistä subjektipositiota: symbolisen maskuliinisen luonteen takia nainen määrittyy puutteena. Huomionarvoista on, että subjektiksi tuleminen edellyttää lyhyesti sanottuna irrottautumista äidillisen alueelta; äidilliseen jääminen merkitsee ei-subjektia. Erityisen vaikeaksi subjektiksi tuleminen on pidetty tyttölapsen kannalta, sillä tämän on äidistä erotessaan niin sanotusti päästettävä irti itsestään, tultava toiseksi. Lisäksi subjektiksi tullessaan yksilöiden on valittava niin sanottu maskuliininen tai feminiininen subjektipositio, joista kummatkin ovat sidoksissa Fallokseen. Koska tytöillä ei ole fallosta, heidän asettumistaan symboliseen määrää negatio tai puute. (Kosonen 1996: 190.) Katajavuoren runossa puhujan kokemukset voisi tulkita viittauksina juuri näihin näkemyksiin. Puhujan voidaan katsoa vieraantuneen itsestään puhumaan opittuaan, koska yhteiskunta rakentuu maskuliiniselle kielelle: hänen puhumansa kieli itessään on vierasta ja luonteeltaan sellaista, jolla ei voi käsittää, jäsentää ja ilmaista omia kokemuksia tai muodostaa ehyttä feminiinistä identiteettiä. Näen kuitenkin leipätekstissä esittelemäni tulkinnan mielekkäämpänä, koska näin runon pienimmätkin yksityiskohdat saavat selityksensä. Valitsipa kumman lähestymistavan tahansa, lopputulos on sama: runossa representoidaan itsestään vieraantunut, ympäröivän yhteiskunnan alistama nainen.

empatian herättämisen kautta dekonstruoimaan itseensä sisältyvän stereotyyppisen asetelman sisältä käsin.

Siirryn analyysissäni seuraavaksi tarkastelemaan alla olevaa runoa ”Tanjuska” (KP: 14).

#### TANJUSKA

Jokin on majoittunut häneen,  
he sanovat ja pirsrottavat vettä  
hänen silmilleen, joista näkee  
keitaan, kangastuksen.

Katsokaa miten hän raapii itseään,  
he sanovat ja raastavat hänen  
hiuksensa kuriin luisella kammalla,  
isän kädellä.

Katsokaa kuinka alamittainen hän on,  
he osoittelevat ja kyyristyvät  
hänen tietonsa edessä, joka on  
peilisaliin suljettu. (KP: 14)

Kun runoa tarkastelee kokonaisuutena, muodostuu ensimmäisenä ”manauksen viitekehys”: runossa puhutaan siitä, miten ”jokin on majoittunut häneen”, siinä ”pirskotaan vettä” ja puhutaan ”isästä”. Runon ensimmäisessä säkeessä kuvataan, miten ”jokin” on ”majoittunut häneen”, siis mitä ilmeisimmin Tanjuskaan. ”Majoittunut” on esimerkki niin sanotusta säiliömetaforasta, jossa ihmisestä puhutaan säiliön kaltaisena (ks. Krappe 2007: 152–153): hänellä on oma sisäinen, henkinen maailmansa vastineena ulkoiselle todellisuudelle. Ensimmäinen assosiaatio, jonka runon aloittava säe herättää, on jonkin hengen tai riivaajan asettuminen runon ”häneen”. Tätä tukee runon toisen säkeen säkeenylityksen kautta tapahtuva ilmaus: ”– – pirsrottavat vettä / hänen silmilleen – –”. Monissa uskonnoissahan on tapana vihmoa papin siunaamaa, yliluonnollisia voimia sisältävää vihkivettä riivatun henkilön päälle manauksen yhteydessä. ”Manauksen viitekehysten” muodostumista vahvistaa myös se, että runossa puhutaan ”isästä”, joka polyseemisenä sanana voi viitata kristinuskon mukaiseen pappiin tai muuhun vastaavaan hengenmieheen.

Runossa mainittuja silmiä kuvataan metaforisesti seuraavalla tavalla: ”– – silmilleen, joista näkee / keitaan, kangastuksen.” Keidas on aavikolla oleva kostea, viljelyskelpoinen paikka, joka on ikään kuin pienoispärisi kaiken rutikuivuuden keskellä. Kangastus on puolestaan lämpötilakerrostuneisuudesta aiheutuva näköharha, joita tyyppillisesti näkee aavikolla. Varsinkin populaarikulttuurissa kuvataan usein ilmiötä, jossa aavikolla matkustavat henkilöt, joilla on kuuma ja jano, näkevät keitaita, jotka

osoittautuvat kangastuksiksi. Näistä sanoista muodostuu toisin sanoen ”aavikon viitekehys”. Kun Katajavuoren runossa silmistä puhutaan metaforisesti keitaana ja kangastuksena, voidaan ajatella, että silmät ovat aavikon kaltaisesti tyhjät ja autiot, poissaolevat. Niissä näkyy hetkellisesti keidas eli jonkinlainen toivon ja pelastuksen pilkahdus, mutta se kuitenkin osoittautuu kangastukseksi, siis olemattomaksi. Kun tämän ajatuksen yhdistää edellisiin säkeisiin, voidaan ajatella, että runon ”hänestä” pyritään karkottamaan paha henkiolento, mutta yritys osoittautuu turhaksi: silmistä, sielun peileistä, ei näy muutosta sisäisessä maailmassa, vaan ”hän” on edelleen oletetun demonin riivaama.

Runon toisessa säkeistössä kuvataan tarkemmin runon ”hänen” toimintaa: ”Katsokaa miten hän raapii itseään”. Tämä on mitä ilmeisimmin epäsuotavaa käyttäytymistä, koska runon seuraavissa säkeissä kuvataan, miten ”häntä” käsitellään kovakouraisesti: ”– – ja raastavat hänen / hiuksensa kuriin luisella kammalla, / isän kädellä.” Runossa ”luinen kampa” on metafora, jonka merkitystä lukijan ei tarvitse kuitenkaan sen enempää pohtia: runon puhuja tarkentaa, että kyseessä on isän käsi. Metaforan analogia on sekä visuaalinen että toiminnallinen: Visuaalinen siinä mielessä, että kamman piikit muistuttavat sormia. Lisäksi kamman materiaali eli luu yhdistyy sormien luihin. ”Luinen” voi tietysti myös viitata väriin: kenties hiuksia raastava isä on valkoihoinen tai kalpea. Metaforan toiminnallinen puoli tulee esille seuraavasti: sekä kammalla että kädellä raastamalla saadaan aikaan kuria, vaikkakin hieman eri merkityksessä; kammattaessa tukka suoristuu takuistaan, oikenee, kun taas kädellä raastettaessa eli tukistettaessa pyritään saamaan tukistettavan käytöstä ojennukseen. Toisin sanoen runossa mainittu isä rankaisee ”häntä” ja antaa kirjaimellisesti isän kädestä.

Runon viimeisessä eli kolmannessa säkeistössä runon ”häntä” kommentoidaan jälleen: ”Katsokaa kuinka alamittainen hän on”. Säkeessä mainitun ”alamittaisuuden” voi mielestäni tulkita kahdella tavalla: se voi viitata paitsi fyysiseen pituuteen, joka on jäänyt tavallista alhaisemmaksi, myös metaforisesti henkiseen ”jälkeenjääneisyyteen”. Runossa vahvistusta annetaan varsinkin jälkimmäiselle tulkinnalle: ”he osoittelevat ja kyyristyvät / hänen tietonsa edessä – –”. Tieto on abstraktia, eikä sen edessä voi siis konkreettisesti kyyristyä. Näin ollen sekä runon ”alamittaisuus” että ”kyyristyminen” kuuluvat samaan viitekehykseen ja toimivat ennen kaikkea metaforisesti. Kaiken kaikkiaan runon ”he”-joukko suhtautuu ”häneen” varsin alentavasti: ”häntä” osoitellaan ja ”hänen” eteensä kyyristytään ikään kuin kyseessä olisi jokin poikkeuksellinen ja erikoisuudessaan tutkittava, ihmeteltävä objekti. Runossa kerrotaan myös seuraavaa: ”hänen tietonsa edessä, joka on / peilisiin suljettu.”

Runon ”tieto” toimii mielestäni metonymiana kaikille ihmismielen sisällöille, siis esimerkiksi ajatuksille, käsityksille ja näkemyksille. Tämä ”tieto” on metaforisesti ilmaistuna saliin suljettu: se ei pääse mielen ulkopuolelle, tavoita muita ihmisiä. Tätä vahvistaa myös peili-metafora: peili heijastaa takaisin sen sijaan, että se päästäisi lävitseen ja antaisi nähdä taakseen. Toisin sanoen ”hän” ei onnistu muodostamaan yhteyttä muihin ihmisiin ja ilmaisemaan itseään: ”hän” elää vain omassa sisäisessä maailmassaan, näkee ainoastaan sen. ”Hän” säilyy muille mysteerisenä, tavoittamattomana ja etäisenä.

Kun tarkastelee ”Tanjuska”-runoa kokonaisuutena ja pohtii syytä runon nimeen, voi havaita, että kyseessä on intertekstuaalinen runo: se viittaa selvästi Pirjo Honkasalon vuonna 1993 ohjaamaan dokumenttielokuvaan nimeltä *Tanjuska ja 7 perkelettä* ja vaikuttaa näin tulkintaan. Kyseinen tunnettu ja palkittu elokuva kertoo 12-vuotiaasta Tanjuska-nimisestä tytöstä, joka asuu isänsä kanssa Koillis-Virossa kyläpappi isä Vasillin johtamassa uskonnollisessa ortodoksisyhteisössä. 10-vuotiaana Tanjuska lakkaa syömästä, sitten puhumasta ja lopulta kasvamasta. Isä Vasillin mukaan Tanjuskan sisälle on asettunut seitsemän perkelettä. Nämä pahat henget saattavat lähteä tytöstä vain tuntikausia kestävän päivittäisen seremonian ansiosta. Ainoastaan ristin voima ja vyöllä hakkaaminen voivat vaikuttaa niihin. Lääkärit saavat kuitenkin ajan myötä selville, että Tanjuska sairastaa skitsofreniaa. Tätä elokuvan tulkintakontekstia vasten kaikki Katajavuoren runon jo analysoimani elementit saavat vahvistuksen: alussa kuvattu manauksen kaltainen toimitus, ”luinen kampa” fyysisen kurittamisen metaforana ja ”alamittaisuus” sekä fyysisenä että henkisenä erilaisuutena. Myös ”kangastukset” ja ”peilisaliin suljettu tieto” saavat merkityksensä: skitsofreniaa sairastavaa tyttöä ei ole hoidettu asianmukaisesti, jolloin on täysin luonnollista, että häneen ei saada yhteyttä, vaan hän elää elämänsä eristettynä oman mielensä sisällä, peilialissa. Näin muodostuneet viitekehykset kerääntyvät saman ja yhteisen ”*Tanjuska ja 7 perkelettä* -elokuvan viitekehyksen” alle.

Tulkintani mukaan intertekstuaalisuus luo runolle sen teeman: runon ”tarkoituksena” on osoittaa, miten väärin ihminen, tässä tapauksessa nuori tyttö, voi tulla kohdelluksi silkan tietämättömyyden tai väärinymmärryksen vuoksi. Näin kävi Tanjuskalle, kun hänen sairauttaan erehdyttiin pitämään pahan hengen riivauksena. Runossa rakentuva nainen siis representoidaan näennäisen stereotyyppisenä eli alistettuna, väärinkohdeltuna ja väärinymmärrettynä. Koska runon nainen (tyttö) on kuitenkin todellisuudessa olemassa, iältään nuori ja täysin kykenemätön puolustamaan itseään, runo tuo hyvin kohahduttavalla tavalla esiin naisten yhä jatkuvan väärinkohtelun ja kutsuu lukijaa kokemaan empatiaa. Tulkitsen tämän mukailevan Stuart Hallin näkemystä

sellaisesta transkoodausstrategiasta, jossa stereotypia dekonstruoidaan sisältä käsin: tällä kertaa pyrkimällä koskettamaan lukijan tunteita, järkyttämällä.

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan runoa ”Unessa naarmuuntuva nainen”, joka on kokonaisuudessaan alla.

#### UNESSA NAARMUUNTUVA NAINEN

Pelakuun helakat terälehdet pulppuavat kynsien alta.  
Iholla punaiset viirut koholla, myyrän käytävät.  
Myrkkykynsi, haravakämmen.  
Verhot ulottuvat maahan asti. Huoneessa syöksyilee lintu vailla  
tolkkua, törmäilee seiniin, tarraa kynsillä otsaan, pää kohoaa  
tyynyiltä, äsken oli vielä hiljaista ja siksi tämä meteli,  
lumisade, huone on juuttunut paikalleen, lepatuksen jälkeen  
tulee lehdus, ja lopuksi ilmavirta, pöly kohoaa, eikä valo  
tule pysäyttämään, on juhlan aika, ja sen jälkeen tiskien ja  
tilinteon, lintu sano säksäksäksäksä.  
Linnun suu on auki ja keltainen, rukouksesta kipeä. (KP: 43)

Kun tarkastelee runoa suhteessa sen nimeen, nousee yhdeksi keskeiseksi viitekehykseksi ”naarmuuntuminen”. Selkein sana-aines, joka kuuluu tähän viitekehykseen, on naarmulle synonyyminen sana ”viiru”, mutta runossa on myös muita kyseiseen viitekehykseen kuuluvia sanoja. Näistä yksi on ilmaus ”myyrän käytävät”, joka yhdistyy ”viiruihin” jo oikeastaan siten, että se sijaitsee saman säkeen sisällä: ”Iholla punaiset viirut koholla, myyrän käytävät.” Pilkun erottamat säkeen osat näyttäytyvät ikään kuin toistensa kaltaisina: jälkimmäinen osa selittää, tarkentaa ensimmäistä. ”Myyrän käytävät” muistuttavat myös ulkoisesti ”koholla olevia viiruja” (viirujen ”koholla” oleminen johtuu tulkinnassani naarmuuntumisen aikaansaamasta ihon ärtymyksestä ja turvotuksesta): myyrän kaivaessa käytäviä maan alla maan pinnalle muodostuu myllätystä hiekasta kohoumia.

Runossa syntyy myös ”kehon viitekehys”: puhutaan kynsistä ja kämmenestä, joiden voidaan nähdä olevan toistensa metonymioita. Tämä uusi viitekehys yhdistyy nopeasti ”naarmuuntumisen” viitekehykseen. Tähän vaikuttaa ratkaisevasti sana ”haravakämmen”, joka ensinnäkin sisältää itsessään metaforan: harava ja kämmen muistuttavat toisiaan ulkoisesti olemalla kumpikin osiin haaroittuvia (haravan piikit ja kämmenen sormet). Tämä metaforinen yhdistäminen puolestaan ketjuuntuu eteenpäin: aivan kuten kämmeniin kiinnittyvien sormien päissä olevilla kynsillä, myös haravalla on kyky naarmuttaa terävillä piikeillään. Kokonaisena sanana tarkasteltuna ”haravakämmen”

on siis metafora raapiville sormille. Raapimisen kohde selviää puolestaan runon nimestä: se on unessa oleva nainen. Syntyy uusi ”raapimisen viitekehys”.

Raapiminen on jo itsessään usein negatiivisesti näyttäytyvää toimintaa. Runossa tämä mielikuva vahvistuu: runossa puhutaan nimenomaan ”*punaisista* viiruista”, jotka kynsimiseen yhdistyessään assosioituvat vereen. Tulkinta verestä saa vahvistusta ensimmäisestä säkeestä: puhutaan ”pulppuamisesta”, joka viittaa nesteen – kuten veren – virtaamiseen, ja ”helakasta”, joka yhdistyy herkästi toisen säkeen sanaan ”punainen” ollen näin ”helakan punainen”, kuten tuore veri. Näistä kahdesta viimeksi mainitusta elementistä muodostuu siis ”veren viitekehys”. Tässä moninaisten sana-ainesten ketjuuntumisessa ja limittymisessä ”raapimisen viitekehys” ja syntynyt ”veren viitekehys” puolestaan yhdistyvät toisiinsa ”satuttavan raapimisen viitekehyyksi”: edellä olevien tulkintojen lisäksi satuttavuutta vahvistaa se, että kynsiä kuvataan metaforisesti nimenomaan myrkyllisiksi (”myrkkykynnet”) eli vaarallisiksi ja vahingollisiksi. Samanaikaisesti tämä viitekehys täydentyy yhdistyessään myös kukkaan: runossa puhutaan pelakuun eli pelargonian terälehdistä. Koska pelargonioiden terälehdet ovat varsin usein punaisia, niiden yhteys vereen vahvistuu. Yhteyttä lujittaa myös sanan ”pelakuu” alkuosa (”pela-”), joka yhdistyy riimillisesti sanan ”helakka” alkuosaan (”hela-”); ”helakan” puolestaan juuri todettiin liittyvän vereen. Kyseisen kukan terälehdet puolestaan ovat peräisin juuri *kynsien* alta (viittaus siis ”raapimisen viitekehyykseen”). Tulkitsen ”pelakuun” toimivan metaforana kasvamiselle: aivan kuten kukatkin kasvavat, myös runossa kynsien alta pulppuavan veren määrä kasvaa. Lyhyesti tiivistettynä runon naista siis kynsitään verisille naarmuille niin voimakkaasti, että jopa itse kynsien alta vuotaa verta.

Kun runoa lukee eteenpäin, syntyy myös muita viitekehyksiä. Yksi näistä on ”huoneen viitekehys”: runossa puhutaan huoneen lisäksi ”verhoista”, ”seinistä”, ”tyynystä” ja ”pölystä”. Runouden parissa varsin yleisenä symbolina toimii talo, jolla viitataan usein ihmiseen itseensä (Biedermann 1993: s.v. *talo*). Näen runon ”huoneen” toimivan vastaavanlaisena ihmisen ja tämän sisimmän symbolina: onhan se osa taloa ja siten sen kaltainen. Tarkastellussa runossa ”huone” viittaa tulkinnassani nimenomaan naiseen, joka kyseisessä huoneessa on. Huomattavaa on, että huone on paljon pienempi tila kuin talo. Näin ollen tulkitsen, että runon nainen on ahtanut itsensä, minuutensa, hyvin pieneen ja rajoitettuun tilaan.

Runon huoneessa ”verhot ulottuvat maahan asti”. Tulkitsen verhot metaforisesti: verhojen tarkoitushan on peittää ja suojata. Voidaan siis ajatella, että runon nainen on kätkenyt itsensä ulkopuoliselta maailmalta. Huone on personifioidusti myös

”juuttunut paikalleen”. Toisin sanoen runon nainen kokee jääneensä henkisesti jumiin. Huoneessa mainitaan olevan myös ”pölyä”. ”Pöly” viittaa tulkinnassani huoneen juuttuneisuuteen: koska huone ei ole pitkään aikaan liikehtinyt, sen sisälle on pitkän ajan kuluessa kasautunut tomua. Pölyllä on useita negatiivisia terveysvaikutuksia ihmisille, joten tulkitsen runon ”pölyn” implikoivan, ettei runon nainen voi hyvin. Samaan viittaa mielestäni ”lumisade”, joka tulee huoneeseen: lumi on jotakin kylmää, joka ei kuulu sisätiloihin. Lisäksi lumi ennen pitkää kohmettaa ja jopa tappaa kylmyydellään. Metaforisesti tämä tarkoittaa tulkinnassani sitä, että naisen sisimpään tulee jotakin ulkopuolista, negatiivista, kuten esimerkiksi ikäviä tunteita ja joka voi aikaansaada jopa henkisen kuoleman. Tulkintani mukaan runon nainen elää siis henkisessä tilassa, joka on peitetty muilta ja jossa hän on jumissa niin, että se alkaa vaikuttaa jo hänen hyvinvointiinsa hyvin kielteisesti.

Runon ”huoneessa” on myös lintu, joka on selvästi rauhaton: ”– – Huoneessa syöksyilee lintu vailla / tolkkua, törmäilee seiniin – –”. Lintu on varsin yleinen symboli, joka usein viittaa ihmisen sieluun ja ihmisen toiveisiin (Biedermann 1993: s.v. *lintu*). Tulkitsen runon linnun tällä tavalla symbolisesti runon naisen hengelle ja hänen toiveilleen. Koska runon lintu on selvästi hätäntynyt tai kiihtynyt päätellen sen nopeista ja satunnaisista liikkeistä, niin toisin sanoen runon *naisen* sielu on levoton. Runossa lintu ”tarraa kynsillä otsaan”. Tämä yksityiskohta yhdistyy ”kynsien” ja ”otsan” vuoksi aiemmin mainittuun ”satuttavan raapimisen viitekehykseen”: tässä vaiheessa runoa selviää, että nainen raapii itse itseään. Linnun käytöksen seurauksena nainen herää unesta: ”– – pää kohoaa / tyynyttä, äsken oli vielä hiljaista ja siksi tämä meteli”. ”Tyyny” ja ”hiljainen” assosioituvat runon nimessä mainittuun ”uneen”, ”meteli” puolestaan linnun toiminnasta syntyvään hälinään. Toisin sanoen runon nainen herää metaforisesti ”unesta” (tulkinnassani metafora epätodenmukaiselle, todellisuutta vääristävälle maailmalle) todellisuuteen ja tulee tietoiseksi sisimpänsä rauhattomuudesta. Tämän heräämisen seurauksena huoneessa tapahtuu muutoksia: ”– – lepatuksen jälkeen / tulee lehdus, ja lopuksi ilmavirta, pöly kohoaa – –”. Sanat ”lehdus” ja ”lepatus” viittaavat tulkinnassani ”verhoihin” ja sitä kautta ”huoneen viitekehykseen”. Toisin sanoen huoneessa, naisen sisimmässä, tapahtuu liikehdintää ja muutoksia vastakohtana kaikelle pysähtyneisyydelle. Tämän muutoksen lähdettyä käyntiin sitä ei voi pysäyttää: ”– – eikä valo / tule pysäyttämään – –”. Koska nainen on elänyt verhojen suojassa eli toisin sanoen valolta piilossa, valo näyttäytyy nyt jonkinlaisena vastakohtana totutulle ja tutulle olotilalle. Runossa valo personifoidaan (tosiasiassahan valo ei kykene pysäyttämään) ja siitä tehdään

entiteetti, joka voisi mahdollisesti estää naisessa alkaneen muutoksen. Valon kyky pysäyttää voi selittyä seuraavasti: valo on kirkasta ja häikäisevää, jopa sokaisevaa, ja siinä näkyy kaikki armottomasti, myös virheet. Nainen, joka on tottunut elämään piiloutuneena itseensä, joutuu nyt muutoksen myötä kohtaamaan uhkaavan avoimuuden ja paljauden muiden edessä. Nainen ei kuitenkaan anna tämän estää häntä.

Kuvausta muutoksesta jatketaan seuraavasti: ”– – on juhlan aika, ja sen jälkeen tiskien ja / tilinteon – –”. Uusi, alkava muutos näyttäytyy siis metaforisesti juhlanä, myönteisenä ja arvokkaana asiana. Nainen kuitenkin kokee, että muutoksella on ikävät seurauksensa, joiden metaforina toimivat samaan, muodostuvaan ”ikävien seurausten viitekehykseen” kuuluvat ”tiskit” ja ”tilinteko”. Toisin sanoen muutos ei tapahdu ilman sen toteutumisen selittämistä jollekulle ja ilman vastuun kantamista. Tapahtuva muuttuminen aiheuttaa linnussa, siis naisen sielussa ja siihen kytkeytyvissä toiveissa, kiihtymystä, mitä ilmaisee linnun säksättävä ääntely: ”– – lintu sanoo säksäksäksäksä.” Runon viimeisessä säkeessä myös paljastuu, että muutosta on pyydetty, toivottu ja odotettu jo pitemmän aikaa – jopa siinä määrin, että se aiheuttaa fyysistä tuskaa: ”Linnun suu on auki ja keltainen, rukouksesta kipeä.” Tarkemmin runosta ei paljastu, mitä myönteisenä näyttäytyvä muutos on tai mitä siihen sisältyy.

Runossa ”Unessa naarmuuntuva nainen” luodaan siis lyhyesti sanottuna representaatio naisesta, joka kokee syystä tai toisesta voimakasta ahdistusta omassa itsessään: ahdistusta ilmentävät itsensä raapiminen verille, huoneen eristäytyneisyys, pysähtyneisyys ja tunkkaisuus, lumisade sekä linnun tolkuton poukkoilu huoneessa. Olennaista kuitenkin on, että nainen irtautuu henkisistä kahleistaan silläkin uhalla, että siitä seuraa jotakin ikävää (”tiskejä” ja ”tilintekoa”): hän kuvaannollisesti herää unestaan todellisuuteen ja vapauttaa itsensä. Runo ottaa siis tulkintani mukaan kahdella tavalla osaa sukupuolidiskursseihin: Ensimmäkin se osoittaa naisten kokemaa vääryyttä ja pyrkii voimakkaalla kärsimyskuvastollaan herättämään lukijassa empatiaa. Toiseksi se luo kokonaisuudessaan varsin positiivisen representaation naisesta: runon nainen on vahva vapauttaessaan itsensä. Näin runossa siis käytetään Stuart Hallia mukaillen kahdenlaista transkoodausstrategiaa: ensimmäkin siinä pyritään empatian avulla murtamaan väärinkohtelua sen sisältä käsin ja toiseksi siinä luodaan positiivinen representaatio voimakkaasta naisesta vastineena perinteiselle representaatiolle, jossa nainen esitetään heikkona.

Tämän alaluvun viimeisenä runona käsittelen alla olevaa runoa ”Määritelmät” (KP: 54).



## MÄÄRITELMÄT

tähdet eivät kuulu kenellekään  
missä on lämmin kallio  
maa on tämä jolla seison  
jolla makaan  
jota hierotaan vasten turpaani

tuuli on se joka hiipii  
hameen alle  
kysymään

minä olen se osa maisemaa  
joka ei kuulu asiaan (KP: 54)

Kun runoa tarkastelee, muodostuu ensin ”luontomaiseman viitekehys”: Runossa puhutaan ”tähdistä”, ”kalliosta”, ”maasta”, ”tuulesta” ja ”maisemasta”. Tätä tulkinnallisesti tärkeämmäksi, vaikkakin siihen kytkeytyväksi viitekehyyksi runossa kuitenkin muodostuu ”ylhäällä ja alhaalla olemisen viitekehys”, jota ryhdyn seuraavaksi avaamaan.

Tulkintani mukaan runon ensimmäisen säkeen ”tähdet” toimii symbolisesti: Tähdet ovat jotakin kaukaista ja tavoittamatonta hyvää, mikä ilmenee arkikielessäkin esimerkiksi ilmauksessa ”tavoitella tähtiä”. Tähtiä ei voi myöskään määritellä (vrt. runon nimi), vaan päinvastoin ne toimivat kosmisessa maailmanjärjestyksessä ihmisten elämän määrittelijöinä: tähdethän mielletään esimerkiksi astrologiassa johdattelijoina, kohtalon määrääjinä, eikä niihin voi kukaan vaikuttaa. Tämä ilmaistaan runossakin: ”tähdet eivät kuulu kenellekään”. Runon puhuja asettuu päinvastaiseksi suhteessa tähtiin, niiden vastinpariksi. Tämä ilmenee monella tapaa. Ensinnäkin runon asetelmassa runon puhuja on maassa ja vieläpä niin lähellä maata kuin vain on mahdollista, sillä hän makaa siinä: ”maa on tämä – – jolla makaan / jota hierotaan vasten turpaani”. Tähdet sen sijaan ovat äärettömän korkealla. Tämä ilmenee myös runon typografiassa: runon viimeinen säkeistö, jossa runon puhuja ”määrittelee” runon nimen mukaisesti itsensä, on alhaalla erotuksena ylhäällä ensimmäisessä säkeessä mainittuihin tähtiin. Lisäksi sekä ensimmäisen että viimeisen säkeen samankaltainen ilmaus ”ei kuulua” kytkee runon tähdet ja puhujan toisiinsa vertautuviksi.

Ylhäällä oleminen on perinteisesti mielletty hyväksi asiaksi, kun taas alhaalla oleminen huonoksi. Tämä ilmenee jo arjen suuntametaforisissa ilmauksissa (ks. Lakoff & Johnson 1980: 14–18), kuten ”tunnelma *kohoa*”, ”mieliala *nousee*”, ”olla *alakuloinen*”, ”olla mieli *maassa*” tai ”*pudota* arvoasteikossa”. Tämä sama asetelma on myös tarkasteltavassa runossa, sillä siinä siirrytään (typografisestikin) aina vain ylhäältä alas,

hyvästä huonoon: ensin puhutaan jo mainituista myönteisesti näyttäytyvistä ”tähdistä”, sitten siirrytään ”kallioon”, siitä ”seisomiseen” ja siitä ”makaamiseen”. Korkealla olevan yhdistyminen hyvään ja alhaalla olevan huonoon näkyy ennen kaikkea siinä, että runossa maata ”hierotaan” väkivaltaisesti runon puhujan ”turpaa” eli kasvoja vasten: alhaalla oleva ”maa” näyttäytyy siis kielteisenä. Lisäksi ”maan” vastineeksi asettuu paitsi jo mainittu ”tähdet”, myös ”lämmin kallio”, jonka sijaintia runon puhuja kysyy. ”Kallio” on ”tähtien” tavoin symboli, joka varsin usein näyttäytyy myönteisenä. Esimerkiksi Vanhassa testamentissa (Ps. 31: 3–4) ilmaistaan seuraavaa: ”Ole minulle kallio, jonka suojaan saan paeta, vuorilinna, johon minut pelastat. Sinä olet minun kallioni ja turvapaikkani.” (Biedermann 1993: s.v. *kallio*.) Runon toisessa säkeessä runon puhuja siis kysymyksellään etsii paikkaa, jossa voisi kokea olonsa turvalliseksi. Lyhyesti sanottuna runon ”ylhäällä ja alhaalla olemisen viitekehykseen” kuuluvat siis ”tähdet”, ”lämmin kallio”, ”maa”, ”seisominen”, ”makaaminen” ja myös runon typografinen asettelu.

Runon toisessa säkeistössä esiintyy runon ”luontomaiseman viitekehykseen” kuuluva ”tuuli”, joka on runossa personifioitu: se ”hiipii” ja ”kysyy”. Kyseinen ”tuuli” saa tulkinnassani metaforisen sisällön. Tuuli on jotakin voimakasta, mutta näkymätöntä, jonka läsnäolon saattaa ainoastaan tuntea. Runossa ”tuuli” näyttäytyy kielteisenä: se ensin ”hiipii” runon puhujan ”hameen alle” ja vasta sitten ”kysyy” (tulkintani mukaan lupaa tulla hameen alle). Toisin sanoen tulkinnassani ”tuuli” loukkaa runon puhujan (ruumiillista) yksityisyyttä ja vasta tämän jälkeen muodollisesti tiedustelee lupaa. Se, mikä tarkemmin ottaen tuuli on, ei runosta selviä. Tulkitsen sen jonkinlaiseksi epämääräiseksi tahoksi, joka runon nimen mukaisesti ikään kuin määrittelee puhujan alempiarvoiseksi väärinkohtelunsa kautta. Runon puhujan sukupuoli sen sijaan selviää kyseisessä säkeistössä: Tulkitsen ”hameen” metonymiaksi naiselle. Toki miehetkin voivat käyttää hametta, mutta perinteisesti se mielletään ”naisten asuksi”: puhutaanhan arkikielessä esimerkiksi ”hameväestä”, ”hameen perässä juoksemista” ja jonkun ”hameessa riippumisesta”, kun viitataan naisiin.

Runon nimen mukaisesti puhuja esittää erilaisia määritelmiä (parallelismifiguuria hyödyntäen) runomaailman entiteeteistä: hän määrittelee ”maan” (”maa on tämä jolla seison”) ja ”tuulen” (”tuuli on se joka hiipii”). Lopuksi, viimeisessä säkeistössä runon puhuja määrittelee itsensä: ”minä olen se osa maisemaa / joka ei kuulu asiaan”. Tulkitsen puhujan kyseisessä säkeistössä määrittelevän itsensä mitättömäksi, olemattomaksi: hän ”ei kuulu asiaan”, vaan on sen kannalta merkityksetön, turha ja kaikin puolin ohitettava. Tähän päätelmään puhuja tulee todennäköisesti kaiken kokemansa

seurauksena: koska hänen kasvojaan on väkivaltaisesti hierottu maata vasten ja tuulikin kysyy hänen mielipidettään vain näennäisesti, hän ei koe tulleen määriteltyksi arvokkaaksi. Näin runoon syntyy todella surumielinen sävy, mikä mielestäni kutsuu lukijaa kokemaan empatiaa ja siten vastustamaan runon ilmaisemaa tilannetta, väärinkohtelua.

Tiivistetysti ilmaistuna ”Määritelmät”-runossa luodaan representaatio naisesta, jota kohdellaan väärin: häntä kohdellaan väkivaltaisesti, ja hänen yksityisyytensä loukataan. Kaiken tämän seurauksena nainen kokee itsensä alempiarvoiseksi, mikä näkyy runossa monin tavoin: hän esimerkiksi sijaitsee runon maailmassa lähellä maata, ja typografisestikin häntä koskeva runon nimen mukainen ”määritelmä” sijaitsee alhaalla. Nainen kaipaa runossa ”korkeammalle”: hän toivoo osakseen hyvyttä ja turvaa, mutta toteaa kaiken kaikkiaan, että hänet on määritelty ”asiaan kuulumattomaksi”. Runon voimakas surumielinen sävy kutsuu lukijaa empatiaan ja pyrkii siten taistelemaan naisten kokemaa väärinkohtelua vastaan. Stuart Hallin termien mukaisesti runo käyttää yhtä transkoodausstrategiaa: se pyrkii panemaan stereotypian (naisten väärinkohtelun) toimimaan itseään vastaan. Runossa ei tarkemmin määritellä runon naisen väärinkohtelun aiheuttajaa. Usein feminismissä on kuitenkin koettu, että tuo aiheuttaja on ollut mies tai patrilineaarinen yhteiskunta. Seuraavaksi siirrynkään tarkastelemaan niitä Katajavuoren runoja, joissa tämä miehen ja naisen välinen vastakkainasettelu on edellisistä runoista poikkeavasti selkeästi esillä.

### 3.3 Nainen suhteessa mieheen

Tässä alaluvussa tarkastelen, miten *Kuka puhuu* -kokoelmassa nainen näyttäytyy suhteessa mieheen. Ensin käyn läpi runot, joissa nainen on alistetussa asemassa, ja tämän jälkeen siirryn havainnoimaan runoja, joissa nainen esitetään päinvastaisesti vahvana entiteettinä. Ensimmäiseksi tarkastelemallani osiolla on erityisesti selkeitä yhteyksiä aiemmin käsittelemiini runoihin: erona kuitenkin on, että tässä osiossa miehen ja naisen välinen vastakkainasettelu korostuu ja on vahvemmin esillä.

#### 3.3.1 Nainen alistettuna

Aloitän tarkasteluni tutkimalla alla olevaa runoa ”Tien pää” (KP: 11).

## TIEN PÄÄ

Kirjoitat kuin mies,  
se lasketaan sinulle eduksi.  
Pyöreyses katoaa ja muutut kulmikkaaksi.  
Sinulla on uusi takakeno asento,  
josta katsot totisena yli lakeuksien,  
tehtaanpiippujen.

Olet nähnyt laboratorion, pullot ja pipetit,  
miten kaikki rullaa. Kuka johtaa.

Himoitset valkoista ainetta,  
mustaa ainetta himoitset. (KP: 11)

Kun tarkastelee yllä olevaa runoa, muodostuu ensin ”kirjoittamisen viitekehys”: runossa puhutaan ”kirjoittamisesta”, ”pyöreystä” ja ”kulmikkuudesta”. Runon puhuja kohdistaa puheensa tarkemmin määrittelemättömälle, mutta naispuoliselle henkilölle, kuten ilmenee ensimmäisen säkeen vertauksesta: ”Kirjoitat kuin mies, / se lasketaan sinulle eduksi.” Samalla miehen ja naisen välinen vastakkainasettelu luodaan jo heti runon alussa: koska on eduksi kirjoittaa miehen tavalla, samalla naisen tapa kirjoittaa määrittyy vähemmän edullisena. Kolmannessa säkeessä todetaan, miten naisen käsiala on muuttunut miehiseemmäksi: Tulkinnassani ”pyöreys” viittaa naisen käsialaan, ”kulmikkuus” puolestaan miehen. Naisen käsialanhan on usein nähty olevan ulkomuodoltaan nimenomaan pyöreää, kun taas miehen käsialan on todettu yleisesti ottaen olevan kaltevaa ja särmikästä (ks. esim. Beech & Mackintosh 2005: 460, 465). ”Pyöreys” ja ”kulmikkuus” muodostavat myös omat viitekehyksensä, edellinen ”naisen” ja jälkimmäinen ”miehen viitekehys”.

Tarkastellussa säkeessä käsiala näyttäytyy ikään kuin olemukseen liittyvänä tekijänä: ”pyöreys” (’pyöreä käsiala’) on metonymisesti siirretty ikään kuin koko naista koskeväksi. Tämä naisen olemuksellinen muutos näkyy myös konkreettisemmin kehonkielessä: ”Sinulla on uusi takakeno asento”. Tämä asentokin näyttäytyy miehisenä: miesten on nimittäin todettu asettuvan kehollaan ”tilaa vievästi”, jotta he symbolisesti ”suurentuisivat” ja ilmaisisivat valtaa (ks. esim. Kramp 2008: 52). Myös taakse nojautuminen eli takakeno asento voidaan nähdä tällaisena ”suurentumisen” kuvana. Toisin sanoen runon nainen on omaksunut myös maskuliinisen ruumiinkielen. Tämä lisäys, ”takakeno asento”, liittyy siis ”miehen viitekehyseseen”, mutta koska se on runon naisen omaksuma, samalla se kuuluu myös ”naisen viitekehyseseen”.

Kun lukee runoa eteenpäin, hahmottuu myös kolmas, ”tehtaan ja sen johtajan viitekehys”: puhutaan ”lakeuksista”, ”tehtaanpiipuista”, ”laboratoriosta”, ”pulloista”,

”pipeteistä”, asioiden ”rullaamisesta” ja ”johtamisesta”. Neljännen ja viidennen säkeen yhteydessä aiemmin muodostuneet ”miehen viitekehys” ja ”naisen viitekehys” yhdistyvät tähän uuteen syntyneeseen viitekehykseen: nainen metaforisesti katsoo miehisestä asennostaan (metaforisesti siinä mielessä, että nainen katsoo ikään kuin jostakin konkreettisesta sijaintipaikasta) ja totisena korkealta alla levittäytyviä lakeuksia ja tehtaanpiippuja kuin johtaja ikään. Tulkitsen tämän ironisena: johtajathan esitetään varsin usein melodramaattisen vakavamielisinä katsomassa hallitsemiensa suurten yhtiöiden ikkunoista ”imperiumiaan”. Tällaisen tutun, suorastaan kliseisen kuvaston hyödyntäminen on mielestäni keino osoittaa ivaa.

Toisessa säkeistössä todetaan, mitä kaikkea runon nainen on nähnyt. Hän on ensinnäkin nähnyt ”laboratorion, pullot ja pipetit” eli ikään kuin ruohonjuuritason, varsinaisen työskentelemisen, jossa (tulkintani mukaan) tuotteita testataan tai jossa tehtaalte tuotetaan jotakin kemiallista. Hän on siis nähnyt ”miten kaikki rullaa” eli miten tehtaan kaltaisessa suuressa kokonaisuudessa kaikki toimii ja etenee. Tulkitsen sanan ”rullaa” olevan kliseinen, usein juuri valtaa pitävien johtajien sanavarastoon kuuluvana. Koska runon nainen käyttää kyseistä sanaa, se osoittaa hänen omaksuneen muitakin miehisen johtajan piirteitä kuin vain käsialan ja asennot. Lähtökohta tähän kaikkeen imitoimiseen selviää myös toisesta säkeistöstä: ”Olet nähnyt – – Kuka johtaa.” Nainen on siis todennut, kenellä tehtaassa valta on ja pyrkinyt johtajaa matkimalla saamaan itselleen vallanpitäjän ominaisuuksia. Tulkitsen tämän voimakkaana kritiikkinä: koska runon nainen imitoi miehiä, runosta välittyy vaikutelma, että valtaa ja johtajan aseman saadakseen ei tarvita varsinaisesti tietoja ja taitoja, vaan riittää, että on mies tai vähintäänkin maskuliininen. Tämä toteutuu monesti todellisessakin elämässä: Useissa tutkimuksissa on todettu, että johtajan odotetaan omaavan maskuliinisia piirteitä. Tämä on johtanut jopa siihen, että osa naisista pyrkii käyttäytymään maskuliinisesti tullakseen otetuiksi vakavasti auktoriteetteina. (Oakley 2000: 324–327.)

Runon viimeisessä säkeistössä toteutuu kahden figuurin, kiasmin ja antiteesin, risteymä. Kiasmilla tarkoitetaan kaksiosaisen virkerakenteen retorista ristikkäis- tai peilikuviota, kun taas antiteesillä vastakohtaa ja kontrastia (Hosiaislouma 2003: s.v. *kiasmi*; s.v. *antiteesi*). Tässä kiasmi luodaan sanatoistoilla (”Himoitset – – ainetta, / – – ainetta himoitset”) ja antiteesi puolestaan asettamalla värit ”valkoinen” ja ”musta” vastakkain. Ilmaus antaa ymmärtää, että runon nainen haluaa (”himoitsee”) samanaikaisesti kahta päinvastaista asiaa, minkä yhtenä tarkoituksena lienee alleviivata naisen absurdia toimintaa. Toisaalta ja ennen kaikkea tulkitsen värit ”valkoinen” ja

”musta” metonyymisesti paperina ja musteena. Toisin sanoen runon nainen haluaisi päästä tekemään paperitöitä, jotka usein assosioituvat korkeampien virkojen abstraktimpaan työhön, kuten juuri johtamiseen kuuluvaksi. Runon nainen siis haluaa päästä pois ruohonjuuritasolta, kivuta ylemmäksi valta-asteikolla, päästä johtajaksi.

Runon voi tulkita myös laajemmassa merkityksessä kuin vain runon naisen haluna saada itselleen valtaa työelämässä. Siihen ainakin antaa viitteitä runon nimi, ”Tien pää”. ”Tie” on symboli, joka varsin usein viittaa arkikielessäkin elämään (esim. ”kulkea omia teitä”, ”hairahtua tieltä”, ”heidän tiensä erosivat”), kun taas ”pää” näyttäytyy usein johtaja-aseman ja vallan metaforana, kuten ilmauksessa ”perheen pää”. Toisin sanoen voidaan ajatella, että runon nainen haluaisi ylipäänsä olla elämässään hallitsevassa positiossa. Samanaikaisesti runon nimi tuntuisi viittaavan muuallekin: ”tien pää” on kuollut metafora, jolla viitataan ”kaiken loppuun”, kuten ilmauksessa ”hän tuli tiensä päähän”. Tällöin runon nimi tulkintani mukaan ikään kuin kommentoi runon naisen toimintaa: on ”kaiken loppu”, jos nainen luopuu itsestään ja alkaa jäljitellä miestä sen sijaan, että hän muuttaisi olosuhteita tasa-arvoisemmiksi. Mielestäni kummatkin mainitut nimitulkinnat ovat voimassa samanaikaisesti.

Lyhyesti tiivistettynä runossa ”Tien pää” luodaan tulkintani mukaan representaatio naisesta, joka luopuu ”pyöreystään” eli laajemmin tulkittuna itsestään, ”katoaa” ja ”muuttuu kulmikkaaksi” eli miehen kaltaiseksi. Tämän hän tekee noustakseen työssä ja laajemmin ajateltuna yhteiskunnallisessa asemassaan korkeammalle, saadakseen itselleen valtaa. Kokonaisuudessaan runo näyttäytyy kriittisenä yhteiskuntaa kohtaan: ilman maskuliinisuutta ei voi kohota valta-, arvo- ja virka-asteikossa korkealle, mikä on todella epäoikeudenmukaista tasa-arvon kannalta. Tämä kriittinen kärki on tulkintani mukaan vahva kannanotto niihin diskursseihin, joissa puhutaan sukupuolten välisestä tasa-arvosta. Samalla se on mielestäni myös yksi mahdollinen keino Stuart Hallin mainitsemalle kolmannelle transkoodauksen strategialle, jossa stereotypia dekonstruoidaan sen itsensä sisällä, pannaan toimimaan itseään vastaan.

Seuraavaksi ryhdyn käsittelemään runoa ”Daami” (KP: 37), jossa nainen myös representoidaan alistettuna. Toisin kuin edellisessä runossa, ”Daamin” nainen ei kuitenkaan tee mitään parantaakseen asemaansa.

#### DAAMI

Täällä tuoksuvat kissat ja kosmetiikka.  
Naisen käsite liehuu ohitseni.  
Katson tylsin silmin,

rutikuivin kämmenin.  
Olen harjoitellut askeleet,  
kieltäytymisen.

Pukeudun panssaripitseihin.  
Niskani on auki, poskeni luetut.  
Minun on kaikki lattia. (KP: 37)

Runoa tarkasteltaessa muodostuu melko pian ”tanssiaisten viitekehys”: runossa puhutaan ”daamista”, ”liehumisesta”, ”askelista”, ”kieltäytymisestä” ja ”lattiasta”. Runossa nainen, daami, tarkastelee ympäristöään, mitä ilmeisimmin tanssisalia, josta hän havainnoi ennen kaikkea naisia ja feminiinisiä piirteitä: sekä ”kissat” että ”kosmetiikka” liitetään perinteisesti naisiin. Esimerkiksi psykologeille, kuten Jungin koulukunnan psykoanalytikko Ernest Aepplille, kissa on merkinnyt naisellista eläintä (Biedermann 1993: s.v. *kissa*). Kosmetiikka on puolestaan nykykulttuurissa suunnattu yleensä ensisijaisesti naisille. Niinpä runon puhuja toteaaakin kaikesta näkemästään seuraavaa: ”Naisen käsite liehuu ohitseni.” ”Naisen käsite” on runossa personifioitu (”käsite” ei kykene liehumaan) ja kenties konkretisoituu runon maailmassa jonkin ohitse tanssivan naisen hahmossa. Tätä kaikkea nainen tarkastelee ”tylsin silmin” eli tylsistyneenä tai vaihtoehtoisesti henkisesti turtana ja tyhjänä.

Runossa muodostuu ”tanssiaisten viitekehysten” lisäksi ”kehon viitekehys”: puhutaan ”silmistä”, ”kämmenistä”, ”niskasta” ja ”poskista”. Runossa kämmenien kuvataan olevan ”rutikuivat”. Tämä näyttäytyy tulkinnassani puhtaana kuvana, jonka voi tulkita kahdella tavalla: Ensinnäkin se voi viitata naisen vanhuuteen, sillä vanhetessahan ihon kimmoisuus ja kosteus vähenevät. Toiseksi se voi viitata siihen, etteivät naisen kämmenet hikoja eli hän ei lainkaan jännitä tai hermoile tanssiaisia. Jälkimmäinen tulkinta vahvistaisi edellä mainittua säettä ”tylsin silmin” ja sen käsittämistä tylsistymiseen viittaavaksi. Näen kuitenkin kummatkin tulkinnat mahdollisina.

Se, että naisen ”niska on auki”, viittaa tulkinnassani puolestaan siihen, että hän on sitonut hiuksensa ylös. Tulkinnassani tämä viittaa perinteiseen kristilliseen näkemykseen: esimerkiksi keskiajan kirkon oppien mukaisesti naimisissa olevan naisen tuli pitää hiuksensa kiinni ja myöhemmin hänen tuli kaikkialla käyttää hattua (Clark 1982: 15, 29). Toisaalta se voisi myös samanaikaisesti viitata metaforisesti jonkinlaiseen kokonaisvaltaiseen henkiseen paljauteen. Se, että nainen kuvaa poskiensa olevan ”luetut” eli myös avoimesti esillä olevat, nähdyt ja tulkitut tukisi tätä jälkimmäistä näkökulmaa. Toisaalta ”poskeni luetut” assosioituu herkästi arkikielen ilmaukseen ”päivät ovat luetut”.

On hyvin mahdollista, että runossa on hyödynnetty tätä tunnettua fraasia kuvatessa naisen ikää: vanhetessa esimerkiksi poskien iho menettää joustavuutensa, alkaa löystyä. Näin ollen poskista voi nähdä eletyn elämän ja voi metaforisesti käsittää niiden eli päivien olevan luetut vanhuuden koittaessa. Anna Hollsten ja Satu Grünthal (1996: 87) ovat nähneet säkeen ”poskeni luetut” jotakuinkin ensimmäisen tulkinnan mukaisesti: heidän mukaansa runossa nainen asettaa ruumiinsa muiden ”luettavaksi” eli hallittavaksi.

Jotta runon kokonaistulkinta hahmottuisi, on tärkeää selvittää, mitä runossa epäsuorasti rakentuva kuva tanssista tarkoittaa. Tanssi on ensinnäkin asia, joka on usein luonteeltaan iloista, vapauttavaa, kepeää ja aistillista. Monesti siihen liittyy taustalla vaikuttavana jonkinlainen viettelemiseen ja pariutumiseen liittyvä puoli: eläimilläkin tanssi liittyy usein soidinmenoihin. Toisaalta tanssille ovat ominaisia sosiaalisuus ja järjestys: tanssi on etenkin varhaisimmissa muodoissaan yhteisöllistä, ja sen muodostavat useimmiten merkitykselliset, harkitusti rytmitetyt ruumiinliikkeiden jaksot. Omassa tulkinnassani runon tanssi näyttäytyy näitä näkemyksiä vasten näennäisesti vapaana ja viattomana hauskanpitona, jonka taustalla kuitenkin vaikuttavat selkeät säännöt ja ohjeet ja jonka piilevänä tarkoituksena on ohjata tanssijat pariutumaan. Koska runon nainen on ”harjoitellut askeleet”, hän on toisin sanoen joskus aktiivisesti osallistunut tanssiin. Nyt hän on kuitenkin myös harjoitellut, kuten säkeenylitys paljastaa, ”kieltäytymisen”. Tulkitsen tämän niin, että runon naisen tulee nyt torjua mahdollinen tanssikutsu. Kieltäytymistään nainen pyrkii vahvistamaan pukeutumisellaan: ”Pukeudun panssaripitseihin.” ”Pitsit” viittaavat tulkinnassani tyypilliseen tanssiaisasuun, ja näin kyseinen sana liittyy myös ”tanssin viitekehykseen”. Sanan alkuosa, ”panssari”, on taas tulkinnassani metafora naisen olemukselle: hän pyrkii torjumaan muut, suojaamaan itsensä ulkopuolisilta, jotta häntä ei kutsuttaisi tanssiin. Syytä, miksi nainen on joutunut nyt harjoittelemaan ”kieltäytymisen”, ei suoraan paljasteta. Peruste on kuitenkin todennäköisesti siinä, että hän on nyt ”daami” eli jonkun miespuolisen seuralainen: koska tanssi on viettelevää ja pariutumiseen tähtäävää, nainen ei varatusta asemastaan johtuen saa enää vapaasti osallistua siihen. Koska nainen ei enää voi osallistua tanssiin, myös edellä käsitelty tulkinta naisen tylsistymisestä saa perusteensa: tanssiaisiin ei enää sisälly minkäänlaista jännitystä tai odotusta mitä tulee mahdolliseen vietelleyksi tulemiseen ja iloiseen hurmaan. Lisäksi selittyy se, miksi nainen on sitonut hiuksensa: hän ei ole enää vapaa, vaan hänen tulee olla kunniaksi miehelleen. Myös ”luetut posket” saavat tulkinnallista lisäväriä: naisen asema paritutumissysteemeissä on nyt selvä ja tietynlaiseksi määritelty ja hänen aikansa osana systeemiä ohi.



Kieltäytymisen aiheuttamaa tunnereaktiota naisessa ilmentää viimeinen säe: ”Minun on kaikki lattia.” Tulkitsen tämän niin, että nainen on luonut nöyrytyneenä katseensa lattiaan ja siten metaforisesti ”omistaa” sen. Säkeeseen tuntuisi sisältyvän jonkinlainen surumielinen sävy, mikä voisi johtua esimerkiksi siitä, että nainen on vasta nyt tanssia katsoessaan ymmärtänyt, mihin se näennäisestä viattomuudestaan huolimatta johtaa, nimittäin toimintaa ja vapautta rajoittavaan asemaan. Samanaikaisesti kyseinen säe näyttää ironisena: koska nainen ei voi osallistua tanssimiseen, vaan joutuu tarkastelemaan kaikkea sivusta, hän ei tosiasiassa voi mitenkään ”omistaa” lattiaa. Tiivistetysti voidaan siis todeta, että runossa representoidaan varsin stereotyyppinen, yhteisöllisen järjestyksen hyväksyvä ja sen seurauksena asemaansa alistuva nainen. Tulkintani mukaan runon lukijalta edellytetään kuitenkin tarkkuutta: runon viimeinen säe pyrkii herättämään surumielisellä ja ironisella tunnelatauksellaan naisen alistumiseen liittyvää vastustusta vastaanottajassa. Jälleen kerran siis runo noudattaa yhtä transkoodauksen strategiaa: pyrkii dekonstruoimaan stereotypian panemalla sen toimimaan itseään vastaan.

Tarkastelen tämän alaluvun lopuksi alla olevaa runoa ”Hyvät teot” (KP: 41), joka eroaa edellisistä niin, että runossa representoituva nainen ei vastusta alistavaa kohtelua eikä oikeastaan tunnu olevan edes tietoinen tästä.

#### HYVÄT TEOT

Mies kuljettaa torin poikki ontuvaa hevosta.  
Hän on ostanut sen velaksi.

Torin laidalla on talo  
jossa tehtiin minun isäni.

Sillä aikaa lainahirvi tuijotteli  
patsasta ja lippalakkia.

Ovet aukenivat kuin näytelmässä,  
vierailijat astuivat sisään.

Hevonen hirnahti.  
Joku kosi. (KP: 41)

Kun tarkastelee ”Hyvät teot” -runoa kokonaisuutena, voi havaita, että siinä yhtenä kantavana aiheena on kosinta: ”mies”, ”isä”, ”vierailijat” ja ”kosia”-verbi muodostavat yhdessä ”kosinnan viitekehyksen”. Lisäksi runossa muodostuu ”kaupankäynnin viitekehys”: puhutaan ”ostamisesta”, ”velasta”, ”lainasta” ja ”torista”, joka toimii usein juuri kauppa-aukiona. Aloitan runon tarkemman tarkastelun kuitenkin alusta.

Runon ensimmäinen säkeistö on tulkinnassani luettava puhtaana kuvana, siis ilman kuvallista merkitystä. Samalla se paljastaa, mihin runon nimellä yhtäältä viitataan. Runon maailmassa mies on nimittäin tehnyt ”hyvän teon”: hän on ostanut hevosen, vaikka se on ontuva eli toisin sanoen melko hyödytön esimerkiksi työeläimenä tai ratsuna ja vaikka hänellä ei ole siihen ollut edes varsinaisesti varaa. Myös toinen säkeistö on tulkittavissa edellisen tapaan kuvaksi. Säkeistön toisessa säkeessä tulee myös runon toistaiseksi määrittelemätön puhuja mukaan.

Kuten alun ”kosinnan viitekehyksestä” voidaan huomata, siihen ei ole vielä suoraan sisältynyt kosintatapahtuman yhtä merkittävää osapuolta, nimittäin naista. Kolmannessa säkeistössä nainen kuitenkin tulee mukaan, nimittäin sanassa ”lainahirvi”. ”Hirvi” on symboli, joka viittaa lukuisissa kansojen myyteissä naiseen: esimerkiksi monet altailaiset heimot ovat pitäneet hirveä yliluonnollisena esiäitinään ja useissa eurooppalaisten kansojen taruissa mainitaan monien naisten ja tyttöjen muuttuneen hirviksi (Biedermann 1993: s.v. *hirvi*). Näin ”lainahirvi” liittyy ”kosinnan viitekehykseen”.

Kun tarkastelee runon ”lainahirvi”-sanaa, sen alkuosa ”laina” assosioituu herkästi ensimmäisen säkeistön ”hevoseen”, joka on ostettu ”velaksi”. Hevonen ja hirvi muistuttavat myös ulkoisesti toisiaan: kummatkin ovat isoja, pitkäturpaisia ja korkeajalkaisia eläimiä. Lisäksi – kuten Ritva Haavikko (2003: 14–16) huomauttaa – hevoset ja eläimet ylipäättään on usein käsitetty ”toisina”. Naisiin on viitattu samalla termillä. Erityisesti tammoja on kohdeltu samalla tavalla kuin miehet ovat kohdelleet naisia: Haavikon mukaan tammoja on väheksytty, ja niitä on pidetty vähävoimaisina ja hankalina, koska ne kantavat ja synnyttävät varsoja. Niinpä ratsun tai työhevosen on täytynyt olla ori tai ruuna. Tammojen syrjintä on Haavikon mukaan johtunut samanlaisista ennakkoluuloista, joiden takia nainen kauan pidettiin työelämän ja yhteiskunnallisen toiminnan ulkopuolella. (Haavikko 2003: 112.) Tulkintaani ”lainahirven” ja ”hevosen” yhteydestä tukee myös se, että monet kirjailijat, kuten D. H. Lawrence romaanissaan *Women in Love* (1920) ja Jouko Turkka teoksessaan *Häpeä: vaellusromaani* (1994), ovat verranneet naisia hevosiin.

Lyhyesti sanottuna runossa ”hevonen” ja ”lainahirvi” siis näyttäytyvät analogisina ja toisiinsa vahvasti vertautuvina, vaikkakaan eivät samoina. Näin ollen runon hevosen ominaisuudet siirtyvät myös ”lainahirven” eli naisen piirteiksi: nainen on hevosen tapaan ”ontuva”, tulkinnassani siis metaforisesti ”hyödytön” olento, jonka mies on ”ostanut” kuin kauppatavarana. Naisen ostaminen viittaa tulkinnassani metaforisesti kosintaan. Tätä tulkintaa vahvistaa toinen säkeistö ja siinä mainittu puhujan ”isä”: Runon

mies on menossa puhujan isän luokse pyytämään tyttären kättä. Ennen naimisiin menoa naisen voidaan katsoa kuuluvan isänsä ”omistukseen” ja vasta vihkimisen jälkeen siirtyvän miehelle. Siksi runon nainen on vielä ”lainaa” ja ”ostettu velaksi”. Tämä miehen suorittama ostotapahtuma eli kosinta näyttäytyy runossa hevosen ostamisen tapaan niin sanottuna ”hyvänä tekona”: runon mies on ”kelpuuttanut” rinnalleen vaimoksi ”hyödyttömän” naisen. Samalla ”kosimisen” ja ”ostamisen viitekehyksen” välille muodostuu voimakas, yhdistävä side.

Kolmannessa säkeistössä ”lainahirvi” eli nainen ”tuijottelee patsasta ja lippalakkaa”. ”Patsas” näyttäytyy mielestäni ennen kaikkea kuvana, kirjaimellisesti olemassa olevana runon maailmassa: torimiljööseenhän, joka runossa luodaan, kuuluu melko usein patsas tai patsaita. Tulkitsen ”patsaan” kuitenkin myös hevosen tavoin vertailukohtana runon naiselle: häntä ei kohdella ihmisenä, vaan patsaan kaltaisena elottomana veistoksena. Tätä tukee säkeistössä mainittu ”lippalakki”. Patsaita on nimittäin usein tapana lakittaa, mutta samanlainen lakitus on toiminut muinoin myös kosmistapahtuman yhteydessä: naimisissa olevat naiset eivät ole saaneet esiintyä julkisesti pää paljaana, ja niinpä avioliiton solmittuaan naiset ovat peittäneet päänsä jollakin päähineellä, useimmiten hilkalla (Biedermann 1993: s.v. *päähine*). Runon ”lippalakki” on päähineenä symboli, mutta rajusti uudistettu: ”lippalakkiin” ei sisälly kovinkaan kunniakasta konnotaatiota, vaan päinvastoin se näyttäytyy hyvin rahvaanomaisena, vähäpätöisenä ja jokapäiväisenä päähineenä. Tämä on tulkinnassani selkeää ironiaa: runon nainen paitsi lakitetaan kuin patsas, myös mahdollisimman epäjuhlallisella päähineellä.

Runon puhujan isä selvästi suostuu tyttärensä naittamiseen, mitä ilmentävät runon viimeiset säkeistöt ja tarkemmin koko runon viimeinen säe. Runossa esitetään vertauksen kautta, miten ”ovet aukenivat kuin näytelmässä”. Kosintatapahtuman etenemistä on siis seurattu kuin jännitysnäytelmää ja ratkaisua on odotettu kuin näytelmän huippukohtaa tai esiripun nousua. Tämän seurauksena saapuvat vieraat astuvat sisään taloon juhlistamaan onnistunutta kosintaa. Runon viimeinen säkeistö näyttäytyy kolmannen säkeistön tavoin ironisena: koska nainen vertautuu ”hevoseen”, voidaan hevosen hirahtamisen nähdä viittaavaan myös naiseen; tulkinnassani nainen siis ”hirahtaa” eli metaforisesti naurahtaa (todennäköisesti ilosta) kosinnan seurauksena. ”Hirahtaminen” on sanavalintana mielestäni jokseenkin ivallinen ja halventava ihmiseen liittyessään. Viimeisen säkeen ”joku” viittaa puolestaan luonnollisesti runon mieheen, mutta tulkinnassani sanavalinnan tarkoitus on ilmaista runossa (puhujan) epäuskoa: Joku tosiaan kosi ja ”kelpuutti” rinnalleen ”hyödyttömän” naisen!

Tiivistetysti voidaan todeta, että runossa rakennetaan representaatio naisesta, joka stereotyyppisesti alistetaan ja joka vieläpä ilman minkäänlaista vastustusta hyväksyy kohtelunsa ja jopa ilahtuu siitä, että hänet ”kelpuutetaan”. Runoa kuitenkin sävyttää hyvin voimakas ironia: naista verrataan kaupattavaan eläimeen, joka ”hignahtaa” ja saa vaimona ”päähineekseen” varsin mitättömän, alhaisen ”lippalakin”. Mielestäni tämä vahva ivallisuus kutsuu lukijaa tarkastelemaan naisen reaktiota, kohtelua ja kohtaloa epäsuopeasti ja kehottaa näin vastustamaan niiden toteen käymistä todellisessa elämässä. Stuart Hallin termin tässäkin stereotypiaa pyritään murtamaan sen sisältä käsin.

### 3.3.2 Nainen voimakkaana hahmona

Tässä alaluvussa tarkastelen *Kuka puhuu* -kokoelmassa runoja, joissa nainen representoidaan edelleen suhteessa mieheen, mutta niin, että nainen näyttäytyy vahvana. Aloitan tarkastelemalla alla olevaa runoa ”Koko valtakunta” (KP: 18).

#### KOKO VALTAKUNTA

»Jäärästä sinä olet tullut  
ja jääräksi pitää sinun tuleman»,  
kuulin jo käytävällä ennen kuin pääsin  
valoon, joka yritti nitistää.

Tunnistin heti juron tehtäväni.  
Niin nyrkkeilin ja runoilin vuosikaudet.

Kunnes tuli prinssi jalan ja sanoi:  
»Sinä olet hyvä nyrkkeilijä ja runoilija olet.»  
Vaihtoi sukat puhtaisiin ja lähti pois.

Oi, kuinka tuntemattomat ovat prinssien tiet!  
Kuinka tunnetut nyrkkeilijäin ja runoilijain. (KP: 18)

Runo alkaa intertekstuaalisella viitteellä, sillä runon kaksi ensimmäistä säettä viittaavat kristinuskon mukaiseen hautajaisseremoniaperinteeseen, jossa pappi puhuttelee vainajaa sanomalla: ”Maasta sinä olet tullut, ja maaksi pitää sinun tuleman.” Runossa sanan ”maa” tilalle on vain vaihdettu sana ”jäärä” (’itsepäinen’). Näin runossa luodaan ”kristinuskon viitekehys”. Myös kyseisen ensimmäisen säkeistön loppuosassa tuntuisi olevan tähän viitekehukseen kuuluvia sanoja, kuten ”käytävä” ja ”valo”. Useinhan varsinkin populaarikulttuurissa kuvataan kuolemaa niin, että vainaja kulkee jonkinlaista käytävää pitkin kohti valoa eli taivasta, Jumalan valtakuntaa. Yhdistyessään kahteen ensimmäiseen säkeeseen, joissa kuvataan hautajaisten riittiä, tämä tulkinta tuntuisi vahvalta. Hankausta

kuitenkin aiheuttaa säkeistön viimeinen säe, jossa valo personifoidaan: tuntuu hieman erikoiselta, että hyväksi mielletävä taivaan valtakunnan valo yrittäisi ”nitistää”, siis nujertaa.

Viimeistään toisesta säkeistöstä ja erityisesti sen toisesta säkeestä selviää, ettei runossa ole kyse runon puhujan kuolemista, vaan täysin päinvastaisesta – nimittäin hänen syntymästään. Puhuja nimittäin viittaa omaan tulevaisuuteensa: kun häntä on kutsuttu ”jääräksi”, hän ”on tunnistanut juron tehtävänsä” eli niin sanotun elämäntehtävänsä, kohtalonsa, minkä seurauksena hän on ”nyrkkeillyt ja runoillut vuosikaudet”. Tällöin ensimmäisen säkeistön ”käytävä” ja ”valo” kuuluvat myös ”kristinuskon viitekehyksen” ulkopuolelle: ”käytävä” viittaa tulkinnassani kohdunkäytävään ja ”valo” puolestaan konkreettiseen valoon, jonka vastasyntynyt kohtaa tullessaan maailmaan. Näin myös valon ”nitistämisen” merkitys selviää: valohan on pimeässä kohdussa eläneelle vauvalle uutuudessaan ja kirkkaudessaan uhkaavalta tuntuva asia. Toisaalta runon ”valo” säilyttää tulkinnassani merkityksen kristinuskon taivaaseen viittaavana ja jokseenkin mainitussa negatiivisessa mielessä, sillä kristinuskon näyttäytyy runossa runon puhujaa ohjaavana maskuliinisena valtana, kuten tulen myöhemmin osoittamaan.

Runossa ”juro tehtävä” viittaa tulkinnassani siihen, ettei puhujan omakseen tunnista ja valitsema elämäntie ole helppo: ”jääränä” ja ”jurona” hän joutuu ”nyrkkeilemään” vuosikaudet. Tulkitsen ”nyrkkeilemisen” metaforana elämässä kohdattavien vastoinkäymisten, esteiden, hidasteiden ja vihollisten käsittelemiselle. Runon puhuja on joutunut siis suojautumaan, puolustautumaan ja taistelemaan elämänsä aikana erilaisia rajoitteita ja rajoittajia vastaan. Syy sille, miksi runon puhuja joutuu taistelemaan ja olemaan itsepäinen saadakseen haluamansa, voi liittyä esimerkiksi runossa mainittuun ”runoilemiseen”: Koska ammattitason runoilijaksi pääsee vain harva, on runon puhuja voinut kokea muiden ihmisten osalta vastustusta ja kehotuksia, joissa häntä ohjeistetaan luopumaan runoilemisesta ja valitsemaan jokin toinen ammatti.

Kun tulkitsee runoa niin, että runon puhuja joutuu taistelemaan ulkopuolista vastustusta vastaan, myös alun kristinuskoviittaus näyttäytyy uudessa valossa. Se esiintyy nimittäin myös Raamatussa, tosin hyvin hienoisesti eri muodossa: ”Sillä maasta sinä olet ja maaksi pitää sinun tuleman.” Raamatussa kyseisen ilmauksen lausuu Jumala, joka rankaisee Aatamia kielletyn hedelmän syömisestä. Rangaistuksena rikkomuksestaan Aatami joutuu hankkimaan elantonsa suurella vaivalla ja työllä, nimittäin viljelemällä kitukasvuista maata, josta hän on itsekin tullut. Tarkastellussa runossa puhujan kohtalo

vertautuu Aatamiin: hänkin joutuu elämään ”nyrkkeillen” eli vaikeita, vastustavia olosuhteita kohdaten.

Huolimatta ”vuosikausia” kestävästä ”nyrkkeilystä” runon puhuja kuitenkin saavuttaa muiden tunnustuksen ja arvostuksen. Hän nimittäin kohtaa jalkaisin matkaavan prinssin, joka sanoo: ”Sinä olet hyvä nyrkkeilijä ja runoilija olet.” ”Prinssi” toisin sanoen toteaa puhujan onnistuneen vastustuksessaan hyvin ja lisää, että tämä todellakin on runoilija. Tulkitsen ”prinssin” hyvin arkipäiväistyneenä, kuolleen metaforana runon puhujan (potentiaaliselle tai hetkelliselle) elämänkumppanille: ”prinssi” ei nimittäin assosioitu sanana puhtaasti hallitsijahuoneen miespuoliseksi jäseneksi, monarkian edustajaksi, vaan nimenomaan ”satuprinssiin”, joka stereotyyppisesti liitetään satuprinsessan puolisoiksi. Tätä tulkintaa vahvistaa se, että runossa mainitaan erikseen, *miten* prinssi saapuu – nimittäin jalan. Tämä herättää välittömän assosiaation satuihin, joissa prinssi stereotyyppisesti saapuu valkoisella ratsulla. Tulkintani mukaan runossa ”prinssi” arkipäiväistetään muutetun kulkutavan vuoksi: hän ei saavu uljaasti ratsastaen, vaan yksinkertaisesti kävellen. Toisaalta hänen asemansa ”prinssinä”, siis satujen haaveiden kohteena, tulkintani mukaan säilyy. Tämä perinteisen satukuvaston hyödyntäminen on yksi peruste, jolla esitän runon puhujan sukupuolta naiseksi. Koska runossa on selvästi hyödynnetty satukuvastoa, vaikkakin hieman muutetusti, runo toisintaa ”prinssi”-sanavalinnallaan myös siihen läheisesti – ellei jopa erottamattomasti – liittyvän vastinparin, siis prinsessan. Koska ”prinssi” puhuttelee nimenomaan runon puhujaa, puhuja asettuu luonnolliseksi prinsessaksi.

Runon puhuja ei kuitenkaan hahmotu kovinkaan perinteisenä prinsessana, mikä ilmenee jo siitä, että hän ”nyrkkeilee”. Lisäksi stereotypiaa rikkoo kolmannen säkeistön kolmas säe: ”Vaihtoi sukat puhtaisiin ja lähti pois.” Tulkintani mukaan runon puhuja on elämänsä aikana keskittynyt niin voimakkaasti nyrkkeilemiseen ja runoilamiseen, siis oman ”juron tehtävänsä” oikeuttamiseen, ettei hän ole ehtinyt vaihtaa edes sukkia. ”Likaiset sukat” eivät kovin luontevasti tai ainakaan itsestään selvästi istu käsitykseen prinsessasta, kuten ei myöskään se, että runon ”prinssi” arkipäiväisesti vaihtaa puhujan sukat puhtaisiin. Sukkien vaihtaminen toimii tulkinnassani metaforana jonkinlaiselle myönnytykselle puhujan toimille: ”prinssi” ei kritisoi puhujaa, vaan ainoastaan vaihtaa tämän sukat, jolloin puhujan on miellyttävämpää jatkaa sitä, mitä hän on koko ajan tehnyt, siis ”nyrkkeilyä” ja ”runoilua”.

Neljännessä eli viimeisessä säkeistössä luodaan jälleen kerran yhteys ”kristinuskon viitekehykseen”. Kyseisen säkeistön ensimmäinen säe, joka on figuurina

huudahdus, assosioituu nimittäin välittömästi arjesta tuttuun ilmaukseen ”tutkimattomat ovat Herran tiet”. Runossa ”Herran” tilalle on vaihdettu monikollinen ”prinssit”. Tulkitsen kyseisen säkeen niin, että runon puhuja on yllätynyt runon ”prinssin” toimista: vastustamisen sijaan ”prinssi” onkin hyväksynyt puhujan ja tämän tekemiset. Koska puhuja on tottunut jatkuvaan vastustamiseen, ”prinssin” käytös tuntuu yllätykselliseltä, siis ”tuntemattomalta”. Koska runon ”prinssi” asettuu intertekstuaalisen viittauksen vuoksi jokseenkin samankaltaiseksi ”Herran” kanssa, voi ajatella, että ”prinsseillä”, laajasti ymmärrettynä siis miehillä, on ”Herran” eli Jumalan kaltaisia ominaisuuksia: he ohjaavat ja määrittelevät muiden elämää. Koska ”prinssin” eli miehen dikotominen vastapari on prinsessa eli nainen, voidaan ajatella, että runossa ilmaistaan miesten ohjaavan nimenomaan naisten elämää. Tulkinnassani runon puhuja ei ole koskaan antautunut ohjattavaksi, vaan kulkenut omia teitään, mutta hän selvästi yllättyy siitä, että kaikki ”prinssit” eli miehet eivät myöskään pyri määräämään hänen kohtaloaan. Hän kuitenkin toteaa viimeisessä säkeessä, että hänenlaistensa tiet ovat päinvastaisia ”prinsseille”, siis tunnettuja. Tulkitsen tämän niin, että runon puhuja kokee itsensä kaltaisten yksilöiden (yleisesti ottaen siis naisten) joutuvan kulkemaan tiensä, siis elämään elämänsä, samalla tavalla: muiden vastustuksen alaisena, taistelemalla. Tämä tulkinta istuu myös yleiseen käsitykseen siitä, että naiset ovat joutuneet kamppailemaan erilaisten oikeuksiensa puolesta.

Runon nimi ”Koko valtakunta” on mielestäni kaksitulkintainen. Ensinnäkin se liittyy ”kristinuskon viitekehykseen”, sillä kristinuskossa puhutaan yleisesti ottaen Jumalan valtakunnasta. Toisaalta nimi viittaa myös valtakuntaan poliittisessa ja alueellisessa mielessä, jossa esimerkiksi runon mukaiset ”prinssit” voivat hallita. Tässä jälkimmäisessä tulkinnassa runon nimi ja ”prinssi” muodostavat oman ”vallan viitekehyksensä”. Olen taipuvainen pitämään ”koko valtakuntaa” molempiin viitekehyksiin kuuluvana, koska – kuten olen osoittanut – runossa tapahtuu ”kristinuskon” ja ”vallan” viitekehysten lomittumista, esimerkiksi juuri ”prinssin” yhdistyessä kristilliseen ilmaukseen viimeisen säkeistön ensimmäisessä säkeessä. ”Koko valtakunta” toimii tulkinnassani intertekstuaalisena metonymiana maskuliiniselle vallalle: sekä kristinuskon Herra että (satu)valtakunnan prinssi ovat maskuliinisia ja liittyvät vahvasti valtaan olemalla hallitsijoita. Tämän tulkitsen toimivan runon vihjauksena sille, että kaikkennäköinen valta näyttää maskuliinisena.

Tiivistetysti sanottuna runossa luodaan representaatio naisesta, joka joutuu kohtaamaan vastustusta ja rajoittamista mitä tulee häneen ja hänen elämäänsä. Hän joutuu

metaforisesti ”nyrkkeilemään” eli puolustamaan itseään ja valintaansa toimia runoilijana. Runossa tämä naisen kohtaama vastustus näyttäytyy valtana, joka on maskuliinisten ”valtakuntien” ohjaamaa. Runon nainen esiintyy monin tavoin stereotypioita rikkovana: Ensinnäkin nainen ”nyrkkeilee”, joka varsin stereotyyppisesti assosioituu maskuliiniseksi eikä feminiiniseksi toiminnaksi. ”Nyrkkeily” toimii runossa mielestäni kriittisenä vihjeenä lukijalle: onhan epäoikeudenmukaista, että yksilö joutuu kokemaan vastustus- ja rajoittamispyrkimyksiä omaa elämäänsä koskevissa asioissa. Näin runo kutsuu tulkintani mukaan lukijaa vastustamaan stereotypiaa. Se pyrkii siis Stuart Hallin termien mukaisesti dekonstruoimaan stereotypian sisältä käsin. Toiseksi runossa nainen näyttäytyy stereotyyppien vastaisesti voimakkaana hahmona. Stuart Hallin termin runossa siis luodaan positiivisia naisrepresentaatioita perinteisten, negatiivisten rinnalle. Koska runon puhuja näyttäytyy tulkintani mukaan ”prinssin” vastinparina eli prinsessana, voidaan katsoa, että runo hyödyntää myyttien kaltaista kansanperinnettä. Näin runoa voidaan tarkastella myös Estella Lauterin näkemysten valossa. Runo on tällöin revisionistinen siinä mielessä, että implisiittisesti luotu käsitys prinsessasta osoittautuu varsin ristiriitaiseksi suhteessa kansanperinteeseen: myyttiä toisin sanoen arvioidaan uudessa valossa luomalla kuva vahvasta, nyrkkeilevästä ja jääräpäisestä prinsessasta.

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan alla olevaa runoa ”Makaavat raukeina tuiskussa” (KP: 24), jossa hyödynnetään edellä käsiteltyä runoa voimakkaammin myyttejä.

Makaavat raukeina tuiskussa kuin alaston nainen suihkussa,  
tunturit, rehevät reidet puoliavoinna, kylkiluiden varmat kielet  
lumivalkoisen ihon alla laskevat kuruun, jossa yksinäinen  
hiihtäjä liukuu umpihangessa rämpii

Naisen reisiltä kasvaa tuuhea kuusikko, kyljessä kimaltaa  
kuutamoinen, vihreät hiukset

Toistasataa kilometriä pitkä, kasvot kätkössä peiton alla, savusta  
pusertuu pisaroita

hengitys kulkee verkkaan tuulen kanssa, kevään alla, hangen alla

Eikä tuota näkyä kukaan valloita, ei siirrä, vyörytä  
hengettömäksi, kurssi umpeen

hän on kysymättä tullut, hänessä kasvavat olohuoneet, hänen  
kätköissään hierovat hiiret viiksiään, hänen taakseen aurinko  
laskee kuuliaisesti, avaa tumman oven (KP: 24)

Kyseisessä runossa luodaan ensinnäkin ”öisen talvimaisen viitekehys”: puhutaan esimerkiksi ”tuiskusta”, ”tuntureista”, ”kurusta”, ”hiihtäjästä”, ”umpihangesta”,



”kuusikosta”, ”kuutamoisesta”, ”tuulesta” ja ”hangesta”. Tarkemmin sanottuna kyseinen talvimaisema tuntuisi viittaavan nimenomaan pohjoiseen maisemaan, kuten Lappiin, sillä ”tunturit” ja ”kurut” eli tunturirotkot ovat ominaisia ennen kaikkea Fennoskandiassa. Tämän ”öisen talvimaiseman viitekehysten” rinnalle luodaan samalla toinen ”alastoman naisen viitekehys”: runossa puhutaan paitsi ”alastomasta naisesta”, myös esimerkiksi ”reisistä”, ”kylkiluista”, ”ihosta”, ”hiuksista”, ”kasvoista” ja ”hengityksestä”. Nämä kaksi viitekehystä ovat paitsi rinnakkaisia, myös päällekkäisiä, toisiinsa yhdistyviä, kuten seuraavaksi osoitan.

Runon kahdessa ensimmäisessä säkeessä puhutaan tuiskussa makaavista tuntureista, jotka ”kuin”-konjunktion ilmaiseman vertauksen kautta yhdistetään suihkussa alasti olevaan naiseen. ”Tunturit” viittaavat luontevasti naisen rintoihin: ne ovat muodoltaan samankaltaisia eli kumpumaisia, pyöreälakisia. ”Tuisku” ja ”suihku” muistuttavat myös toisiaan: molemmissa vesi sataa (vaikkakin eri olomuodoissa) alas melko voimakkaalla virtauksella. Tätä jälkimmäistä vertautuvuutta lisätään vielä assonanssilla eli puolisoinnulla, jolla tarkoitetaan epätäydellistä riimiä, jossa vain vokaalit sointuvat ja nekin epätäydellisesti (Hosiaislouma 2003: s.v. *puolisointu*): ”tuisku” ja ”suihku” muistuttavat äänneasultaan hyvin paljon toisiaan, mikä osaltaan siis vahvistaa säkeissä esiintyvää vertausta. Jo tässä vaiheessa eli runon ensimmäisissä säkeissä edellä mainitut ”viitekehukset” siis toimivat limittäisesti.

Viitekehysten yhteyttä toisiinsa vahvistetaan myös muin tavoin: ensimmäisessä säkeistössä puhutaan muun muassa ”rehevistä” reisistä. ”Rehevä” on sanana polyseeminen: se voi viitata paitsi runsaaseen kasvillisuuteen (”öisen talvimaiseman viitekehys”), myös ruumiilliseen uhkeuteen ja täyteläisyyteen (”alastoman naisen viitekehys”). Edelleen säkeistössä puhutaan ”naisen viitekehukseen” kuuluvasta ”lumivalkoisesta ihosta”: ”lumi” kuitenkin yhdistyy myös ”öisen talvimaiseman viitekehukseen” ja sen sanoihin, kuten ”tuiskuun”. Kolmanneksi säkeistössä puhutaan kuruun laskevista kylkiluiden kielistä: ”kuru” tarkoittaa tunturirotkoa (”öisen talvimaiseman viitekehys”), mutta ”kylkiluiden kielien” kautta se viittaa selkeästi myös naisen rintoihin ja niiden väliin muodostuvaan rintavakoon tai rintalastaan (”alastoman naisen viitekehys”). Ensimmäisen säkeen vertaus luonnon ja naisen yhteydestä ei siis jää vain ”tuiskussa makaavien tuntureiden” ja ”suihkussa alasti makaavan naisen” väliseksi, vaan se muodostaa verkoston, joka jatkuu koko säkeistön ja – kuten tulen osoittamaan – koko runon ajan.

Runossa puhutaan myös ”hiihtäjästä”, joka laskee ”kurua” eli paitsi tunturirotkossa niin myös vertauksen kautta naisen ruumiilla. Hänen etenemisensä on kuitenkin selvästi vaivalloista, mihin viittaa säkeen sana ”rämpii”. ”Rämpiminen” on arkikielessä sana, joka viittaa paitsi mainittuun hankalaan kulkuun, myös tutkimiseen tai jonkin asian perusteelliseen läpikäymiseen. Voidaan toisin sanoen olettaa, että runon ”hiihtäjä” käy siis vaivaa nähden läpi runon naista, tutkii tätä.

Toisessa ja kolmannessa säkeistössä jatketaan edelleen ”öisen talvimaiseman viitekehyksen” ja ”alastoman naisen viitekehyksen” yhdistämistä. Tässä tulkinta aiemmin mainitusta ”rehevä”-sanan kaksisuuntaisesta merkityksestä saa vahvistuksen, kun säkeessä mainitaan reisien ”tuuhea kuusikko”. Koska reisillä ei tosiasiassa kasva minkäänlaista kasvillisuutta, ”tuuhea kuusikko” viittaa mitä ilmeisimmin naisen karvoitukseen, ehkä tarkemmin sanottuna vielä häpykarvoitukseen. Säkeistössä puhutaan myös ”kuutamoisesta” ja ”vihreistä hiuksista”. Edellistä voisi vastata ”alastoman naisen viitekehysessä” valkoisuutensa vuoksi jonkinlainen pigmentitön eli valkoinen arpi, jonka alkuperä tosin jää tuntemattomaksi. Jälkimmäinen voisi puolestaan viitata ”öisen talvimaiseman viitekehysessä” jonkinlaiseen kasvillisuuteen: ”vihreä” assosioituu värinä herkästi luontoon, ja ”hiukset” ovat puolestaan rakenteeltaan hapsimaisia, kuten monet kasvitkin.

Kolmannessa säkeistössä puhutaan runossa rakentuneen maiseman pituudesta: ”Toistasataa kilometriä pitkä – –”. ”Hiihtäjän” etenemistä maisemassa hankaloittaa paitsi edellä mainittu umpihanki, jossa hän ”rämpii”, myös maiseman monet kilometrit. Koska maisema viittaa myös naiseen, voidaan näin ollen todeta, että ”hiihtäjän” ei ole kovinkaan helppoa tutkia naista. Tutkimustyötä hidastaa myös se, että naisen ”kasvot ovat kätöksessä peiton alla”. ”Peitto” viittaa tulkinnassani lumen peittoon. Nainen on siis kuvallisesti verhottuna lumipeitteeseen, piilossa ja näkymättömissä. Kolmannen säkeistön loppuosa (”– – savusta / pusertuu pisaroita”) viittaa puolestaan tulkinnassani runon ”hiihtäjän” toimiin: mitä ilmeisimmin ”hiihtäjä” on talvimaisemassa sytyttänyt tulen (”savu” on näin ollen metonymia tulelle), mutta se ei sulata lumipeittoa altaan, paljasta naisen kasvoja, vaan lumi ainoastaan vaivalloisesti pusertuu muutamiksi pisaroiksi tulen poltteessa. Tämä yritys sulattaa naista, saada tätä esiin, ei näytä vaikuttavan naiseen millään tavalla, kuten neljännessä säkeistöstä ilmenee: ”hengitys kulkee verkkaan tuulen kanssa – –”. Tulkitsen edellä mainitun säkeenosan nukkumiseen viittaavaksi, sillä nukkuessa hengitys kulkee rauhallisen tasaisesti, verkkaan. Nainen ei siis edes herää, vaikka pieni ”hiihtäjä” yrittää häntä sulattaa. Tämä nukkuminen merkitsee ”öisen

talvimaiseman viitekehyksessä” luonnon ”nukkumista”: talvella luonto ei ole niin sanotusti elossa ja kukoistuksessa, vaan uneen vaipuneena.

Neljäs säkeistö jatkuu seuraavasti: ”– – kevään alla, hangen alla”. ”Alla” on polyseeminen sana, jonka katson ”kevään” kohdalla viittaavan aikaan merkityksessä ’vähän ennen’ eli ’vähän ennen kevättä’. ”Hangen” yhteydessä ”alla” viittaa puolestaan tulkinnassani paikkaan merkityksessä ’jonkin alapuolella’. Toisin sanoen luonto nukkuu rauhaisasti hieman ennen kevättä lumihangen alla eikä herää, vaikka kuka yrittäisi sitä sulattaa ennenaikaisesti. ”Alastoman naisen viitekehyksessä” tämä puolestaan tarkoittaa sitä, että nainen ei avaudu muiden määräyksestä, vaan vasta kun on sen aika, omaan tahtiinsa. Tämä tahti on mitä ilmeisimmin todella hidas: runossahan kevät on jo ovella, mutta maisema on silti umpihangessa. Tämä saa pohtimaan, miten tämä on mahdollista runon ”öisen talvimaiseman viitekehyksessä” ja luonnon normaalissa kiertokulussa. Tulkinnassani ratkaisu löytyy siitä, että runon maisema sijoittuu hyvin pohjoiseen: pohjoisessa talvi kestää huomattavasti pidempään kuin muualla ja kevät alkaa myöhään. Tätä tulkintaa pohjoiseen sijoittumisesta vahvistavat aiemmin mainitut ”tunturit” ja ”kurut”, jotka ovat ominaisia nimenomaan pohjoisille alueille. ”Alastoman naisen viitekehyksessä” tämä tulkinta tarkoittaa sitä, että runon nainen paljastaa kätkeyt kasvonsa, itsensä, erittäin hitaasti.

Edellä kuvattua käsitystä naisen omasta tahdista vahvistaa runon viides säkeistö: ”Eikä tuota näkyä kukaan valloita, ei siirrä, vyörytä / hengettömäksi, kursu umpeen”. Aivan kuten maisemaa ei koskaan kykene valloittamaan, fyysisesti siirtämään eikä sen lunta ”vyöryttämään”, myöskään naista ei voi kukaan henkisesti näin hallita. Naista ei voida tehdä ”hengettömäksi”, siis henkisesti tyhjäksi ja elottomaksi, eikä häntä voida ”kursia umpeen” eli metaforisesti sulkea hänen suutaan, tehdä häntä äänettömäksi.

Viimeisessä säkeistössä kuvataan maiseman ja samalla naisen itsenäistä, alistumatonta voimaa sekä loputonta mysteerisyyttä: ”hän on kysymättä tullut, hänessä kasvavat olohuoneet, hänen / kätköissään hierovat hiiret viiksiään – –”. Aivan siis kuten oikean maiseman kohdalla, myöskään runossa maisema eli nainen ei ole pyytänyt keneltäkään lupaa olemassaololleen, vaan on siis ”kysymättä tullut”. Runon naisen eli maiseman sisällä metaforisesti ”kasvaa olohuoneita” ja sen ”kätköissä hierovat hiiret viiksiään”: oikeankin maiseman maan alla on useita eläimien, kuten juuri hiirien, pesiä ja suojia eli paikkoja, joiden sisällä aktiivisesti oleskellaan ja eletään. Toisin sanoen vaikka ”hiihtäjä” onnistuisikin sulattamaan hangen ja paljastamaan maiseman eli naisen, olisi naisessa vielä silti lukuisia tutkimattomia, elämää täynnä olevia osa-alueita. Runon

maisema eli nainen on niin voimakas, että vahvimmatkin luonnonvoimat alistuvat: ”– – hänen taakseen aurinko / laskee kuuliaisesti, avaa tumman oven”. Runossa ”aurinko” personifoidaan: se tottelee olemalla ”kuuliainen” ja kykenee ”avaamaan oven”. Tulkitsen ”tumman oven avaamisen” yksinkertaisesti metaforaksi pimeyden laskeutumiselle.

Kun tarkastelee runon suurimpia elementtejä eli sitä, että nainen näyttäytyy paitsi passiivisuutena, ruumiina, luontona ja yönä, syntyy välitön assosiaatio moniin myyttisiin, vahvan sävyttyneisiin ja metafyysisiin dikotomioihin naisesta ja miehestä. Nimittäin esimerkiksi Hélène Cixous on eritellyt länsimaisen filosofian klassiset parit, joissa nainen on esitetty negatiivisesti määriteltynä esimerkiksi passiivisuutena, ruumiina, luontona, yönä ja kuuna vastakohtana miehelle, joka on puolestaan esitetty positiivisesti aktiivisuutena, henkenä, kulttuurina, päivänä ja aurinkona (Cixous & Clément 1986: 63–64). Runossa ”Makaavat raukeina tuiskussa” on kaikki edellä mainitut perinteisesti naiseen liitetyt kuvat, mutta päinvastaisesti esitettyinä: runon nainen identifioidaan edelleen passiiviseksi (runossa naisen nukkuminen), ruumiiksi, luonnoksi, yöksi ja kuuksi (runon ”kuutamoinen”), mutta ne eivät näyttäydy enää negatiivisesti, vaan revisionistisesti voimakkaina. Tämä ei sinänsä ole yllättävää: naisen sulkemista tai sulkeutumista kulttuurin ulkopuolelle on nimittäin mahdollista pitää yhtenä perusteena heidän taipumukselleen tuntea yhteenkuuluvuutta luontoon jopa siinä määrin, että he sulautuvat siihen (Leppihalme 1995: 33). Monet naiset ovatkin teoksissaan arvottaneet luontosuhteen uudelleen, myönteisessä valossa: luonto ei heillä näyttäydykään toisarvoisena ja alistamiseen liittyvänä, vaan päinvastaisesti voiman ja autenttisen itseyden lähteenä (Christ 1980: 52).

Tarkasteltavassa runossa negatiivisten määritteiden arvottaminen toisin näkyy monella tavalla: ensinnäkin ruumis, luonto, yö ja kuu ovat valtavia suhteessa pieneen ”hiihtäjään”, ja valtavuus assosioidaan usein valtaan (sisältyyhän sanaan ”valtava” jo itsessään sana ”valta”). Lisäksi runossa todetaan monessa eri muodossa se tosiasia, miten kukaan ei kykene valloittamaan tai siirtämään, siis hallitsemaan luontoa ja luontokappaleita. Toisin sanoen runossa uudistetaan kyseiset naiseen liitetyt elementit, käännetään niihin liittyvät merkitykset täysin ylösalaisin. Tätä tulkintaa vasten myös runon ”aurinko” saa lisämerkityksiä: aiemmin mainitun dikotomiajaottelun mukaisesti se on tulkittavissa mieheksi, joka ”kuuliaisesti” laskee naisen taakse, katoaa ja siirtyy yön eli naisen tieltä. Myös runon ”hiihtäjä” on mahdollista tulkita mieheksi: ”hiihtäjähän” on runossa dikotomisesti vastakkainen naiselle eli aktiivinen ja toiminnallinen. ”Hiihtäjäkään” ei kuitenkaan onnistu valloittamaan naista. Tämä on huomionarvoista, sillä esimerkiksi Carol Christin mukaan länsimaisille miessankareille on ollut tyypillistä nähdä luonto

elottomana (*inert*) kohteena, joka on valloitettava tai jota on mahdollista ohjata ja muokata heidän tarkoituksperiinsä (Christ 1980: 51).

Lyhyesti tiivistettynä runossa ”Makaavat raukeina tuiskussa” representoidaan tulkintani mukaan nainen, joka näyttäytyy mahtavana ja voimakkaana suhteessa mieheen. Suhteessa perinteisiin representaatioihin naisista heikkoina olentoina runossa luodaan Stuart Hallia mukaillen siis positiivisia rinnakkaisrepresentaatioita. Runossa hyödynnetään myyttisiä dikotomioita miehen ja naisen välillä niin, että dikotomiat pysyvät muodollisesti entisenlaisina, mutta niiden sisällöllinen merkitys on käännetty nurinkuriseksi. Tämä on, kuten olen aiemmin esittänyt, yksi Estella Lauterin määrittämistä revisionistisista, myyttejä murtavista strategioista. Runossa on temaattisesti kyseessä vallasta: nainen ei toimi miehen tahdon mukaisesti, vaan paljastaa oman itsensä omaan tahtiinsa – objektiivisesti tarkasteltuna tavallista hitaammin, koska runossa naisen olemus tulee esiin samalla vauhdilla kuin kevät pohjoisella pallonpuoliskolla. Pintapuolisen sulamisen, paljastumisen, jälkeenkään nainen ei ole täysin avoin ja selvitetty miehelle: hänen sisällään säilyy lukuisia, elämää täynnä olevia kätköjä.

Seuraavaksi käsittelen alla olevaa runoa ”Seireenit” (KP: 59), jossa myös hyödynnetään myyttejä.

#### SEIREENIT

Meillä on linnunkynnet ja varpaat kuin esinahka,  
siipemme koreammat kuin viiden pennin viuhka.  
Kun me laulamme, kuolleetkin pidättelevät henkeään  
merivesi painuu kuopalle kuin teltta  
eikä tästä pääse ohi edes sukellusveneellä

Me laulamme niin että kimalaiset törmäilevät toisiinsa  
käärmeet tanssivat shimmyä  
puut menevät epäjärjestykseen kuin venäläiset  
ja voikukanhahtuvat tekevät pesänsä suden turkkiin

Mutta sinä pusket paikalle jäänmurtajan elkein  
vahaa miehistön korvissa hahaa  
Silmäsi pullistuvat ulos kiimasta keltaisina  
ja köysi puree haarniskanlujaan vatsaasi verisen juovan  
kun tempoilet heikkomielisen tavoin mastossa,  
vantit hakkaavat ohimoitasi ja puomi heilahtaa silmiesi editse  
sinä huudat halusi ääneen, tarhapöllö – kuulkaa!

Illalla hukutat hikisen pääsi viinitynnyriin.

Silloin me syleilemme toisiamme julmetusti ja sukellamme veteen  
sirosti kuin vaskiset soittimet.  
Silmänvalkuaisistamme tulee vaahtoa, vaahdosta laineita,  
laineista aaltoja, aalloista maininkeja, mainingeista myrsky,  
joka liikkuu kohti pistettä, johon tumma laiva katosi (KP: 59)

”Seireenit”-runossa luodaan sen nimen mukaisesti ”seireenien viitekehys”: runossa puhutaan esimerkiksi seireeneille ominaisista ”lunnunkynsistä”, ”siivistä”, ”laulamisesta” ja ”merestä”. Lisäksi runossa puhutaan ”miehistöstä” ja ”laivasta”. Seireenithän olivat kreikkalaisessa mytologiassa esimerkiksi kivikkoisilla saarilla asuvia kauniita, mutta vaarallisia olentoja, joilla oli naisen pää sekä linnun siivet ja jalat terävine kynsineen. Ne houkuttelivat merimiehiä kauniilla, vastustamattomalla laulullaan ja repivät sitten heidät kappaleiksi. (Holford-Strevens 2006: 16–18, 22.)

Runo alkaa seireenien ulkonäön kuvailulla: ”Meillä on lunnunkynnet ja varpaat kuin esinahka, / siipemme koreammat kuin viiden pennin viuhka.” Säkeissä esiintyy kaksi ”kuin”-konjunktion ilmaisemaa vertausta. Ensimmäisessä vertauksessa on jokseenkin eroottinen sävy, joka kulkee runossa kauttaaltaan. Siinä kuitenkin verrataan varpaita esinahan myös muista kuin eroottisista syistä: varpaat voivat kätkeä sisälleen esiin vedettävät kynnet niin kuin esinahka kätkee esiin vedettävän sukupuolielimen pään. Toisessa vertauksessa puolestaan seireenien siipiä verrataan viuhkoihin, mikä on varsin luontevaa: kummatkin voi taittaa kokoon ja levittää auki. Kyseisessä vertauksessa on kuitenkin myös ironiaa, koska siivet ovat koreudeltaan vain viiden pennin arvoiset.

Seuraavissa säkeissä kuvataan seireenien laulun seurauksia. Runossa mainitaan, miten laulu vaikuttaa voimakkaasti jopa kuolleisiin. Kyseessä on paradoksina tunnettu ilmaisu, jolla tarkoitetaan näennäisesti järjenvastaista tai ristiriitaista ilmaisua: kuolleillahan ei ole henkeä, jota pidätellä. Tosin kun ottaa huomioon runon kontekstin, paradoksi saattaa aueta: mytologian mukaisessa Haadeksessa vainajathan olivat jokseenkin elävien kaltaisia olentoja.

Runo jatkuu vertauksella: ”merivesi painuu kuopalle kuin telttä”. Vertaus on jälleen ulkomuotoon ja toimintaan liittyvä: kummatkin – sekä merivesi aaltoineen että telttä – voivat kohota ja ovat tällöin muodoltaan usein kumpumaisia tai harjamaisia. Lisäksi kummatkin voivat vetäytyä, painua kasaan. Runon puhujan, seireenin, itsevarmuus on luja: ”eikä tästä pääse ohi edes sukellusveneellä”. Hän siis uskoo vakaasti siihen, että hän ja muut seireenit näkevät kaiken, jopa pinnan alla kulkevan sukellusveneen, tai vaihtoehtoisesti että heidän laulunsa kantautuu houkuttelevana jopa veden alle. Runossa seireenien laulua myös konkretisoidaan metalyysisesti äännetasolla: runossa on esimerkiksi riimejä (”esinahka” ja ”viuhka”; ”hahaa” ja ”kuulkaa”), sisäsointu (”vahaa” ja ”hahaa”), allitteraatioita (”pusket paikalle”; ”kiimasta keltaisina”; ”huudat halusi”) ja monenlaista

toisteisuutta ("me laulamme"; "vaahtoa, vaahdosta laineita, laineista aaltoja"). Näin ollen nämäkin äänteelliset runoainekset voidaan katsoa "seireenien viitekehukseen" kuuluviksi.

Kuten edellä käsitellyistä säkeistä voidaan huomata, runossa muodostuu myös "meren viitekehys". Tarkastelluissa säkeissä nimittäin puhutaan paitsi "merivedestä", myös "sukellusveneestä". Kaiken kaikkiaan runo on täynnä mereen liittyviä elementtejä: esimerkiksi "jäänmurtaja", "hukuttaminen", "sukeltaminen", "vaahto", "laine", "aalto" ja "maininki". Tämä viitekehys on olennaisessa roolissa runon tulkinnassa, kuten tulen pian osoittamaan.

Toisessa säkeistössä esitetään tulkintani mukaan joukko metaforia, joiden viesti on jokseenkin sama. Tulkitsen niiden viittaavan siihen, että miehet menevät seksuaalisesti sekaisin seireenien laulusta. Ensinnäkin "kimalaiset" ovat pölyttäjiä ja siinä mielessä maskuliinisia hedelmöitystapahtumassa. "Käärme" puolestaan on varsin yleinen fallossymboli. Yhdistyessään runossa "shimmyyn" eli tanssiin, jossa koko vartaloa jännitetään ravisteltavia olkapäitä lukuun ottamatta, assosioituu "käärme" nimenomaan jäykistyneeseen siittimeen. "Puu" on puolestaan moniselitteisempi metafora, mutta esimerkiksi Kaisu Kesonen (2004: 34, 40) on todennut puun näyttäytyvän varsin usein maskuliinisena elementtinä Katajavuoren *Painoton tila* -kokoelman runoissa. Samassa merkityksessä se toimii mielestäni "Seireenit"-runossa. Säkeessä "puut" eli siis miehet menevät "epäjärjestykseen", tulkintani mukaan siis seksuaalisesti. Myös säkeistön neljäs elementti, "voikukanhahtuvat", viittaa tulkinnassani samaan kuin edelliset: voikukat lisääntyvät levittämällä tuulen mukana siemeniään ja näyttäytyvät näin maskuliinisina, siis siittäjinä. Säkeistössä kuitenkin korostuu se, miten seireenien laulun kuulevien miesten seksuaaliset halut eivät synny lisääntymistarkoituksessa: runon voikukanhahtuvat laskeutuvat "suden turkkiin" eivätkä näin ollen pääse itämään ja kasvamaan. "Susi" on tulkinnassani myös symbolinen: sen on katsottu usein viittaavan vaarallisuuteen ja petollisuuteen (Biedermann 1993: s.v. *susi*). Toisin sanoen tulkitsen kyseisen toisen säkeistön viimeisen säkeen niin, että antautuessaan seksuaalisille haluilleen miehet joutuvat vaaraan. Tästä on juuri seireenien kohdalla kyse: ne esiintyvät viettelevinä ja ovat samalla miehille vaaraksi.

Kolmannessa säkeistössä rakennetaan intertekstuaalinen viite Homeroksen *Odyssiaan*. Samalla muodostuu "Odyssieian viitekehys", johon kuuluu "seireenien viitekehys" kokonaisuudessaan, mutta myös muita runon elementtejä, kuten "vaha", "korvat", "köysi" ja "masto". Tämä kaikki saa vahvistusta myös aiemmin mainitusta "meren viitekehyksestä", sillä liikkuuhan *Odyssieian* sankari, Odysseus, pääosin merellä.

*Odyseiaan* sisältyy varsin tunnettu tarina, jossa kerrotaan Odysseuksen olevan utelias kuulemaan seireenien laulua. Voidakseen kuulla laulun, mutta välttääkseen siihen sisältyvän kuolettavan kohtalon Odysseus kääntää miehistönsä jäseniä tukkimaan korvansa mehiläisvahalla ja sitomaan hänet itsensä tiukasti mastoon. Samalla hän ohjeistaa, että häntä ei saa vapauttaa köysistä, vaikka hän sitä kuinka anois. Kun Odysseus sitten kuulee seireenien laulua, hän todellakin rukoilee kahleista vapautumista, mutta miehistön jäsenet sitovat hänet vain tiukemmin kiinni mastoon. ”Seireenit”-runon kolmannessa säkeistössä kuvataan tämä tapahtuma.

Suurin osa kolmannelta säkeistöltä on puhdasta kuvaa: säkeet luetaan siis pääosin kirjaimellisesti. Se sisältää kuitenkin myös joitakin kielikuvia. Ensimmäinen ”jäänmurtaja” on tulkinnassani metafora, joka viittaa runon ”sinään” (Odysseus tai laajemmin käsitettynä mies) ja tämän toimiin: ”sinä” raivaa tiensä seireenien lähetyville ”jäältä” eli kaikista kulkua haittaavista esteistä huolimatta ja samalla avaa pääsyn myös muille miehille. Lisäksi säkeistössä ”köysi” personifoidaan: se ”puree” runon ”sinälle” metaforisesti ”haarniskanlujaksi” kuvailtuun vatsaan verijäljen kuin elollinen olento. Lisäksi ”sinää” nimitetään ”tarhapöllöksi”. Tämä metafora haarautuu moneen suuntaan, sillä ensimmäinen sillä viitataan tulkinnassani ”sinän” ääntelyyn (säkeessä sanotaan: ”sinä huudat halusi ääneen – –”) ja toiseksi tämän ulkomuotoon: mastossa tempoilemisen seurauksena ”sinän” hiukset hapsottavat kuin pöllöllä sulat. Kolmanneksi tulkiten sen viittaavan runon puhujan näkemykseen ”sinän” tyhmyydestä: Suomessa pöllö on nimittäin usein mielletty tyhmäksi eläimeksi, mitä ilmentää esimerkiksi Kalevalassa sana ”pöllötte”, jolla viitataan tyhmältä näyttämiseen tai töllöttämiseen (Biedermann 1993: s.v. *pöllö*). Huutaminen on seurausta ”sinän” kokemasta halusta. Tähän kiihottumiseen on viitattu myös aiemmin: ”Silmäsi pullistuvat ulos kiimasta keltaisina”. Syy silmien ”keltaisuuteen” on monitulkintainen, mutta näen senkin viittaavan mainittuun ”tarhapöllöön”, jolla on keltaiset silmät. Yhdistyessään edellä mainittuihin tulkintoihin ”tarhapöllöstä” silmien kiimankeltaisuus on mielestäni viittaus siihen, miten typerältä nimenomaan ”sinän” seksuaalinen himo näyttää puhujan mielestä.

Neljännessä säkeistössä jatketaan, miten runon ”sinä” metaforisesti ”hukuttaa” eli upottaa päänsä illalla viinittymyksiin. Tämä on mitä ilmeisimmin vihje siitä, että ”sinä” on Odysseuksen tavoin selviytynyt koettelemuksestaan voittajana, sillä hän ei ole enää viinin juomisesta päätellen sidottuna mastoon. Tämän seurauksena seireenit syleilevät toisiaan ja sukeltavat veteen ”siroasti kuin vaskiset soittimet”. Tulkinnassani edellä mainitun vertauksen ”vaskiset soittimet” viittaa tarkemmin sanottuna



vaskipuhaltimiin, jotka ovat pohjana vertaukselle siksi, että niissä ääni perustuu suun kautta säädeltävään ilmapirtaan aivan kuten seireenien harjoittamassa laulussakin. Säkeistön kolmannessa ja neljännessä säkeistössä on puolestaan havaittavissa eräänlainen epanalepsis-figuuri, jolla tarkoitetaan sanan tai laajemman ilmauksen toistamista muutaman välisanan jälkeen tai ketjusäkeistöä, jonka jokainen säe alkaa edellisen säkeen viimeisellä sanalla (Hosiaislouma 2003: s.v. *epanalepsis*): ”– – vaahtoa, vaahdosta laineita, / laineista aaltoja, aalloista maininkeja, mainingeista myrsky – –”. Kyseisen epanalepsiksen tarkoitus on mielestäni korostaa sisältöä: se luo säkeeseen etenevän vyörymisen rytmiä, joka on tyypillistä juuri aaltoilevalle vedelle. Näin se liittyy myös figurina ”meren viitekehykseen”.

Syy siihen, miksi seireenit muuttuvat vaiheittain vedeksi, selittyy seuraavasti: Myyttien mukaan seireenit saattoivat elää ainoastaan siihen asti, kunnes heidän laulunsa kuulleet kuolevaiset kykenivät ohittamaan heidät (Holford-Strevens 2006: 19). Näin vahvistuu aiempi vihje siitä, että runon ”sinä” selviytyy seireenien laulusta. Runossa kuitenkin myös rikotaan tätä perinteistä myyttiä: vaikka runon seireenit näennäisesti kuolevat muuttumalla vedeksi, ne eivät luovuta, vaan jatkavat laivassa olevien ”sinän” ja miehistön jahtaamista ja muuttuvat yhä voimakkaammiksi, jopa myrskyksi: ”– – myrsky, / joka liikkuu kohti pistettä, johon tumma laiva katosi”. Tämä veden voimakas aaltoilu, myrskyäminen on myös toisella tavalla myyttiä rikkovaa: esimerkiksi juuri *Odyseiassa* kuvataan, miten vesi on seireenien asumusten kohdalla täysin tyyntä. Katajavuoren runossa sen sijaan seireenit eivät ole veden olomuodossa ollessaan tyyntä, vaan – kuten todettu – myrskyävän voimakkaita. Seireenit, naiset, eivät ole siis hiljaisia, alistuvia luovuttajia.

Kootusti sanottuna ”Seireenit”-runossa hyödynnetään mytologiaa ja representoidaan nainen seireeninä, joka laulullaan houkuttelee ja viettelee miehiä ansaan. Perinteistä myyttiä seireenistä kuitenkin rikotaan: ensinnäkin seireenit näyttäytyvät vaarallisen sijaan lähinnä ilkeinä, mitä ilmentävät esimerkiksi sanavalinnat (”hahaa”, ”tarhapöllö”) ja toiseksi ne eivät ole tuhottavissa, sillä ne jatkavat näennäisesti kuoltuaan toimintaansa ja muuttuvat vähintään yhtä voimakkaiksi kuin ennen kuolemaansa. Kuten olen aiemmin esittänyt, tällainen myyttien ja stereotyyppien hyödyntäminen, mutta niiden rikkominen ja ylösalaisin kääntäminen on esimerkki revisionistisista tai transkoodauksen strategioista: Estella Lauteria mukaillen runo on ristiriidassa suhteessa hyödyntämiinsä myytteihin ja Stuart Hallin termin taas runossa stereotypia pannaan toimimaan itseään vastaan. Kaiken kaikkiaan runossa naiset (seireenit) esitetään voimakkaina ja älykkäinä

olentoina heikkojen sijaan: Hallia mukaillen runossa siis luodaan positiivisia naisrepresentaatioita negatiivisten rinnalle.

Tämän alaluvun lopuksi tarkastelen alla olevaa runoa ”Roolit” (KP: 56), jossa runon naispuhuja esitetään hyvin voimakastahtoisena, melkein pä kostonhaluisena.

#### ROOLIT

Tahtoisin joskus kirjoittaa miehistä sillä  
tavoin kuin miehet kirjoittavat naisista  
että

joki kiemurteli uomassaan  
ja minä muistin nuo helmeilevät yöt,  
hänen juoksuhaudalta maistuvan halunsa

ja sitten lisäisin siihen sylin ja verkot,  
yhteiskuntakritiikin ja arvet  
särkynneen vuosikerran ja piipunrassit.

Miten särkeisinkään viirusilmäisten sydämiä,  
miten kiehtova olisi juopumukseni.  
Hamuaisin soitinta, soittaisin,

soittaisin vasemmalla kädellä  
vanhat sävelmät,  
soittaisin uudestaan! (KP: 56)

Kyseistä ”Roolit”-runoa voitaisiin pitää metalyyrisenä, sillä siinä muodostuu ”kirjoittamisen viitekehys”: puhutaan ”kirjoittamisesta”, ”soittimesta” ja ”sävelmistä”. Lyriikallehan on aina ollut keskeistä paitsi kuvalliset ja symboliset sanat, myös sen soinnilliset ainekset: sananahan ”lyriikka” juontuu antiikin Kreikan lyyra-nimiseen kielisoittimeen, jota käytettiin laulurunojen säestämisessä. Runossa puhuja toteaa ensimmäisessä säkeistössä, että miehet kirjoittavat tietyn tavoin naisista ja ilmaisee sitten haluavansa kirjoittaa vastaavalla tavalla miehistä itsestään. Tämän jälkeen puhuja konkreettisesti toteuttaa mielitekonsa: tätä mielestäni ilmaisee korostuneesti paitsi omana säkeenään esiintyvä ”että”-sana, myös toisen säkeistön typografinen asettelu. Puhuja siis siirtyy toisessa säkeistössä toiseen moodiin, ryhtyy kirjoittamaan miehistä samalla tavoin kuin he kirjoittavat naisista.

Toisessa säkeistössä puhuja esittää miehet eroottisessa valossa. Toisin sanoen säkeistössä luodaan ”seksin viitekehys”: puhutaan esimerkiksi ”helmeilevistä öistä” ja ”halusta”. Tulkitsen säkeistön ensimmäisen säkeen puhtaana kuvana, joka vain herättää säkeistön puhujan assosiaation seksiin. Tämä assosiaatio voi johtua esimerkiksi joen nestemäisyydestä ja joen mainitusta tavasta liikkua kiemurrellen: seksissäkin erittyy esimerkiksi kosteaa hikeä, ja vartalot voivat sen aikana vääntelehtiä, kiemurrella

nautinnosta. Vahvemmin eroottiseen sävyyn viittaa kuitenkin metaforinen ilmaus ”helmeilevät yöt”, joka viittaa tulkinnassani yhdessä vietettyihin öihin, joiden aikana tapahtuva seksi saa aikaan osapuolissa helmeileviä hikipisaroita. Ennen kaikkea säkeistössä kuitenkin puhutaan ”halusta” (tulkinnassani nimenomaan seksuaalisesta halusta), jonka kykenee metaforisesti ”maistamaan”: seksin toisen osapuolen sukupuolisen himon kykenee tuntemaan ja aistimaan esimerkiksi suudelmien kautta. Koska puhuja kirjoittaa ”kuin mies naisista”, hän antaa siis ymmärtää, että miehet näkevät naiset vain seksuaalisessa valossa.

Toisen säkeistön kolmannessa säkeessä esitetään mielenkiintoinen yksityiskohta: miehen seksuaalisen halun ilmaistaan maistuvan ”juoksuhaudalta”. Sotaan viittaavana terminä ”juoksuhauta” näyttäytyy erityisen maskuliinisena. Anna Hollsten ja Satu Grünthal ovatkin todenneet, että kyseisessä runossa miehen seksuaalisuutta kuvataan ironisesti sodan kuvastolla (1996: 86). ”Juoksuhautaa” metaforana he eivät kuitenkaan avaa. Tulkitsen kyseisen metaforan osoittavan runon puhujan suhtautuvan miehiin jokseenkin väheksyvästi: mies raukkamaisesti suojautuu juoksuhautaan sen sijaan, että hän näyttäisi todelliset kasvonsa ja rohkeasti panisi itsensä alttiiksi seksissä. Kyseinen metafora tuo sotaterminä seksiin myös jonkinlaisen valtakamppailun ja tunteettomuuden sävyn: mies yrittää voittaa naisen, hallita tätä loukkaantumatta itse.

Kolmannessa säkeistössä typografia palautuu jälleen ensimmäisen säkeistön mukaiseksi, minkä tulkitsen viittaavan siihen, että runon naispuhuja palaa kirjoittamaan omana itsenään. Toisaalta hän jatkaa maskuliinista sotakuvastoa: säkeistössä puhutaan ”verkoista”, ”yhteiskuntakritiikistä”, ”arvista” ja ”piipunrasseista”, jotka kaikki ovat usein esillä myös sodassa. Näin runossa syntyy ”sodan viitekehys”, johon liittyy myös toisen säkeistön ”juoksuhauta”. Näin sodan kuvasto ei näyttäydy mielestäni ainoastaan miehen seksuaalisuuteen viittaavana, kuten Hollsten ja Grünthal esittävät.

Tässä tarkasteltavassa, kolmannessa säkeistössä runon naispuhuja mainitsee, mitä kaikkea hän lisäisi kirjoitukseensa kirjoittaessaan miehistä: hän pyrkisi osoittamaan miehisen vallan ja sen seuraukset. ”Syli” viittaa tulkinnassani metonyymisesti mieheen ja tämän hellyyteen, mutta yhdistyessään ”verkko”-metaforaan tämä hellyys näyttäytyy petollisena: houkutteleva, kutsuva syli, läheisyys, osoittautuukin verkon kaltaiseksi ansaksi, johon nainen jää kiinni. Tämän osoittamisen lisäksi puhuja lisäisi kirjoitukseensa myös ”yhteiskuntakritiikin”, mikä johtuu tulkinnassani siitä luonnollisesta syystä, että naiset on nähty alistettuna sukupuolena. Puhuja siis kritisoisi yhteiskuntaa, jossa nainen on dikotominen, negatiivisesti määrittyvä toinen. Lisäksi puhuja osoittaisi kirjoituksessaan,

että naiset ovat saaneet henkisiä ”arpia” ollessaan sukupuolisodassa miesten kanssa: ”juoksuhaudassa” olevat miehet ovat onnistuneet henkisesti vahingoittamaan, haavoittamaan oikeuksiensa puolesta taistelevia naisia. Tämän sodan seurauksena on syntynyt metaforisesti ”särkynyt vuosikerta” eli tulkinnassani satutettu naissukupolvi. Sota ei kuitenkaan ole vieläkään mitä ilmeisimmin ohi, mihin mielestäni viittaa ”piipunrassit”: naiset edelleen taistelevat tai ainakin valmistautuvat taistelemaan oikeuksiensa puolesta metaforisesti puhdistamalla, rassaamalla aseenniippuja tuleviin yhteenottoihin.

Runon naispuhuja haluaa antaa miehille samalla mitalla takaisin, metaforisesti särkeä heidät ja heidän sydämensä aivan kuten he ovat särkeneet ja tuottaneet ”särkyneen vuosikerran”: ”Miten särkisinkään viirusilmäisten sydämiä, / miten kiehtova olisi juopumukseni.” Tulkitsen ”viirusilmäisen” viittaavan metonymisesti mieheen ja tämän petollisuuteen: ”viirut” silmissä viittaavat tulkinnassani juonikkuuteen, häijyyteen ja kavaluuteen. ”Juopumus” on puolestaan kuollut metafora, jolla viitataan päihtymisen lisäksi myös hurmioitumiseen. Toisin sanoen runon puhuja haltioituisi päästessään kostamaan miehille heidän tekemänsä vääryyden. Tämän hän tekisi seuraavasti: ”Hamuaisin soitinta, soittaisin, // soittaisin vasemmalla kädellä / vanhat sävelmät, soittaisin uudestaan!” Kostonhalun kiihkeyttä todistaa mielestäni säkeistöissä esiintyvä parallelismi (”soittaisin”).

Kuten olen aiemmin ilmaissut, tulkitsen ”soittimen” ja ”sävelmät” runoihin liittyviksi. Toisin sanoen puhuja siis kirjoittaisi ”vanhat” runotekstit uudestaan ”vasemmalla kädellä”. Tulkintani mukaan ”vasemmalla kädellä” on tulkittavissa kahtalaisesti: ensinnäkin vasen on tulkittu usein naisen puoleksi eli se on nähty symbolina naiselle (Biedermann 1993: s.v. *vasen*). Voidaan siis ajatella, että puhuja kirjoittaisi miesten hallitseman kirjallisuuden uudestaan naisnäkökulmasta. Jokseenkin tätä mieltä ovat myös Hollsten ja Grünthal, jotka ovat todenneet, että kyseisessä runossa naisen kieli nähdään toisenlaisena, erilaisena suhteessa miehen kieleen (1996: 86–87). Toisaalta on mielestäni otettava huomioon myös se, että ”vasemmalla kädellä” on arkikielessä kuollut kielikuva, jolla viitataan siihen, että jotakin asiaa tehdään huolimattomasti. Näin ollen puhuja voisi viitata siihen, että hän kirjoittaisi kostonhaluisesti tekstejä miehistä ja mieheydestä aivan yhtä yksinkertaistavasti, leväperäisesti ja varomattomasti kuin miehet ovat kirjoittaneet käsitykset naisesta ja naiseudesta. Mielestäni kummatkin tulkintamahdollisuudet ovat voimassa samanaikaisesti. Näin ollen myös runon naispuhujan voi nähdä jokseenkin ironisena: hänkään ei lopettaisi sukupuolten välistä sotaa, vaan kirjoittaisi runot ”uudestaan” paitsi merkityksessä ’uudella tavalla’, myös merkityksessä

'kertaalleen' eli toistamalla miehistä samoja kliseitä ja vääristymiä kuin he ovat tehneet naisista. Näin puhuja ei uudistaisi vastakkainasettelua sukupuolten välillä, vaan toistaisi sen – vaikkakin naisnäkökulmasta. Toisaalta runon puhuja puhuu konditionaalissa: hän ei toisin sanoen ole (ainakaan vielä) kostonhalustaan huolimatta ryhtynyt kirjoittamaan miehistä samoin kuin miehet kirjoittavat naisista. Näin nainen näyttäytyy myös vahvana: hän ei ole sortunut ja vajonnut kostamaan.

Tiivistetysti voidaan todeta, että ”Roolit”-runossa representoidaan nainen, joka on hyvin tietoinen miesten naiseen kohdistamasta vallasta ja heidän tekemistään vääryyksistä. Nainen näyttäytyy runossa voimakastahtoisena ilmaistessaan inhimillisen kostonhalunsa ja asettaakin toisessa säkeistössä (Stuart Hallin stereotyyppien murtamisen keinon mukaisesti) miehet kokemaan naisen aseman. Kaiken kaikkiaan runon naispuhujalla puhuu kuitenkin vain ehdollisesti: hän ei tosiasiassa ryhdy kohtelevaan miehiä yhtä alentavasti kuin he ovat kohdelleet naisia eikä siis vajoa yhtä alas, vaan näyttäytyy korkeamoraalisena. Runon nainen on siis muilla tavoilla stereotyyppioita rikkova: Ensinnäkään hän ei ole alistuva. Toiseksi hän ei myöskään istu käsitykseen naisesta eräänlaisen misandrian toteuttajana (ks. esim. Lempiäinen 2001: 27), vaikka hänellä onkin kaunaa miehiä kohtaan. Stuart Hallin termin runossa luodaan siis positiivinen naisrepresentaatio negatiivisten rinnalle.

### 3.3.3 Nainen ja mies toisilleen vieraina

Tässä viimeisessä alaluvussa tarkastelen vielä yhtä Katajavuoren naistoimijan sisältävää runoa, joka ei kuitenkaan istu kumpaankaan edellisistä kategorioista. Kyseessä on alla oleva runo nimeltä ”Parisuhde” (KP: 55).

#### PARISUHDE

He tanssivat selin toisiinsa  
selkä selkää vasten  
silmät suljettuina  
samaan selliin teljettyinä  
saman rautakehikon takana

Mies koskettaa naista paperiruusulla  
karheasti irvistää  
kavahtaa suomalaisia kasvoja, rustonokkaa

Peloissaan kumpikin on peloissaan,  
he tanssivat keinahdellen jäykkänä kuin tehtaat  
mulkoilevat metsiin päin

Kun tarkastelee yllä olevaa runoa, muodostuu ensimmäisenä ”tanssin viitekehys”: Runossa puhutaan ”tanssimisesta” ja ”keinahtelusta”. Koska tanssi on usein viettelevää ja liittyy eläimilläkin soidinmenoihin, tulkitsem tanssin toimivan runossa metaforana parisuhteelle, jollainen runossa sen nimen perusteella kuvataan. Runossa tanssi ei kuitenkaan näyttäydy perinteisessä valossa: Runon tanssijat, mies ja nainen, tanssivat nimittäin selät vastakkain sen sijaan, että he olisivat vastatusten. Lisäksi he eivät pidä edes silmiään auki, mikä kuitenkin on tanssissa olennaista. Tulkitsem tämän niin, että runon mies ja nainen eivät halua metaforisesti nähdä eli kohdata toisiaan ja etteivät he näin ollen tunne toisiaan kovinkaan perinpohjaisesti. Syynä on mitä ilmeisimmin heidän toisiinsa kohdistamansa pelko: ”Peloissaan kumpikin on peloissaan –”. Runossa on selviä viittauksia pelkoon muutenkin, jolloin siihen syntyy ”pelon viitekehys”: puhutaan esimerkiksi ”kavahtamisesta”, metaforisesti haistettavissa olevasta ”kauhusta” ja usein pelkoon liitettävästä ”hiestä”.

Runossa syntyy myös ”vankilan viitekehys”: siinä puhutaan ”sellistä”, ”telkeämisestä” ja ”rautakehikosta”. Koska tanssiminen tapahtuu juuri sellissä, tulkitsem senkin viittaavan parisuhteeseen. Koska parisuhde näyttäytyy näin metaforisesti vankilana, siitä ei välity kovinkaan ihanteellinen kuva: vankila on paikka, johon ei mennä vapaavalintaisesti ja jossa rangaistaan. Näin ollen parisuhde tuntuisi olevan runossa ulkopuolelta säädeltyä: siihen on ohjattu, pakotettu. Vankilasta ei myöskään pääse pakoon, ja siellä vapauskin on todella rajoitettu. Toisin sanoen tulkitsem runon tanssijoiden kokevan keskinäisen suhteensa rajoittavaksi, ahtaaksi ja epämiellyttäväksi. Kenties tämä runon vankila-asetelma on viittaus vanhanaikaiseen parisuhdemalliin, jossa yksilöt pariutuivat puhtaasti yhteiskunnallisen, sosiaalisen järjestelmän ”pakottamana”.

Toisessa säkeistössä esitetään tulkintani mukaan kaksi symbolia. Ensimmäinen näistä on ruusu, joka varsin usein viittaa rakkauteen (Biedermann 1993: s.v. *ruusu*). Runossa ruusu on tehty kuitenkin paperista: sen voi nähdä siis olevan haurasta ja kevyttä. Koska ruusu on symboli rakkaudelle, voidaan todeta, etteivät ainakaan miehen tunteet naista kohtaan ole kovinkaan voimakkaasti rakkaudellisia. Tätä vahvistaa kyseisen säkeistön toinen säe: ”karheasti irvistää”. Mies siis kokee rakkaudellisen läheisyyden, paperiruusulla koskettamisen, varsin epämiellyttäväksi. Syy tähän on naisen ulkomuoto: ”kavahtaa suomaisia kasvoja, rustonokkaa”. Kuvaus antaa ymmärtää, että nainen olisi

jonkinlainen matelijan (”suomut”) ja linnun (”nokka”) sekoitus, mutta toisaalta pelkästään matelijoidenkin sarveistupen peittämiä ulkoisia leukaperiä voidaan kutsua nokaksi.

Runon kuvaus naisen ulkomuodosta herättää assosiaation hyvin monenlaisiin myyttisiin hahmoihin, joissa nainen yhdistyy tavalla tai toisella mateliijaan.<sup>8</sup> Esimerkiksi suomalaisessa kansanperinteessä on kuvattu metsän pahansuopia, lohikäärmettä tai käärmettä muistuttavia ajattaria (Rose 2001: s.v. *Aiatar*). Toisaalta runon naisen ulkoiset piirteet sopivat ja voisivat siten viitata esimerkiksi basiliskiin: tämä taruista tuttu hirviöhän on usein kukon (”rustonokka”) ja liskon (”suomuiset kasvot”) sekoitus (Rose 2001: s.v. *Basilisk*). Oli kyseessä näistä taruolennoista kumpi tahansa tai niiden kaltainen myyttinen olento, se ei runossakaan saa uusia, myönteisiä sävyjä miehen reaktiosta päätellen. Tulkinnassani syy siihen, miksi naista kuvataan matelijaksi, kuten ajattareksi tai basiliskiksi, johtuu siitä, ettei runon mies näe eli tunne naista ja muodostaa siksi vääristyneen, liioitellun kuvan tästä. Nainen näyttäytyy miehen mielessä niin hirvittävänä olentona, että tätä ei voi edes suoraan koskettaa (mies käyttää ”paperiruousua”) ja silmät on pidettävä suljettuina. Tämä kaikki sopii myös tulkintaani sekä ajattaresta että basiliskista: Tarujen mukaan ajatarta katsomalla joutui erilaisten tautien uhriksi, kun taas basiliski tappoi välittömästi, mikäli joutui sen kanssa kosketus- tai katsekontaktiin (Rose 2001: s.v. *Aiatar*; s.v. *Basilisk*). Kyseisessä runossa kuitenkin jää epäselväksi, viittaako ajatar tai basiliski naisen lisäksi myös mieheen: onko nainen sulkenut silmänsä ainoastaan miehen turvallisuuden vai myös oman turvallisuutensa vuoksi?

Viimeisessä säkeistössä esiintyy lisää parisuhteen sävyä avartavia kielikuvia. Näistä ensimmäinen on ”kuin”-konjunktion kautta ilmaistava vertaus: ”– – keinahdellen jäykkänä kuin tehtaas”. Runon miehen ja naisen keskinäinen tanssi eli parisuhde ei siis ole erityisen sulavaa, vaan väkinäistä ja jähmeää. Vertaaminen ”tehtaaseen” syventää parisuhteen luonnetta muutenkin kuin jäykkyyden puolesta: tehdas assosioituu usein tuottamiseen, koneellisuuteen, automaatioon ja yksitoikkoisuuteen (esim. tehtaille ominainen liukuhihnatyö). Voidaan siis päätellä, että parisuhde on luonteeltaan varsin hengetön, kaavamainen ja kenties vain hyötyyn pyrkivä. Tämä johtuu aikaisemmin esittämäni tulkinnan valossa todennäköisesti siitä, että runon parisuhde on yhteiskunnallissosiaalisen järjestyksen pakottamaa.

Viimeisessä säkeistössä esiintyy myös jälleen kerran yksi symboli, ”metsä”. Metsä toimii varsin usein vertailukuvana maailmasta, joka eroaa kulttuurisesta

---

<sup>8</sup> Tällaisia nimettyjä hahmoja ovat muun muassa antiikin taruista tutut Ekhidna, Medusa ja Lamia.

elämänmuodosta. Metsä on monesti nähty villiyyteen ja kesyttömyyteen viittaavana, jolloin se on koettu salaperäiseksi ja uhkaavaksi. (Biedermann 1993: s.v. *metsä*.) Runossa mies ja nainen ”mulkoilevat metsiin päin” ja ”kantavat toisiaan kainaloissaan”. ”Mulkoilu” vahvistaa tulkintaa metsän uhkaavuudesta, samoin kuin ”kainaloissa kantaminen”. Tulkinnessani mies ja nainen yrittävät paeta metsää, joka edustaa heille villiä eli vierasta, pelottavaa parisuhteen muotoa, jota säännöt eivät rajoita, tai vaihtoehtoisesti parisuhdettomuutta: he kun itse edustavat kaikkea sääntöjen hallitsemaa (”tanssi”, joka usein on säänneltyä), vapautta rajoittavaa (”selli”) ja jäykkää, kulttuurista kaavamaisuutta (”tehdas”) eli niin sanotusti ei-villiä ja kesyttämätöntä. Koska ”metsä” on jotakin uhkaavaa, mies ja nainen voivat tanssia selkä selkää vasten myös siksi, että he pyrkivät tekemään yhteistyötä tarkkailemalla kummaltakin suunnalta uhkaavaa ”metsää”, varmistamalla selustansa. He myös ”kantavat toisiaan kainaloissaan” tulkinnessani siksi, että he pakenevat ”metsää”: aina kun jommankumman voimat ehtyvät, toinen ottaa tämän kantaakseen. Samalla kuitenkin toinenkin osapuoli näyttäytyy jokseenkin vieraana, pelkoa herättävänä ja arveluttavana, eikä ole siis täysin turvallinen yhteistyökumppani.

Lyhyesti tiivistettynä ”Parisuhde”-runossa luodaan representaatiot niin miehestä kuin naisesta, jotka toteuttavat sellaista parisuhteen muotoa, jossa toista osapuolta ei juurikaan tunneta ja jossa toinen näyttäytyy siksi myös pelottavana: esimerkiksi runon mies kokee runon naisen jonkinlaisena matelijamaisena hirviönä. Tämä asetelma runon miehen ja naisen välillä voidaan nähdä varsin stereotyyppisenä, vanhanaikaisena parisuhteen muotona, jossa toisen kanssa ollaan puhtaasti yhteiskunnan sosiaalisten normien ja hyödyn vuoksi. Tätä järjestyksen säätelemää parisuhdemallia vastaan asettuu kaikki ”metsämäisen” villi, tuntematon ja kesytön (kuten vapaamuotoiset parisuhteet), joka koetaan uhkaavaksi ja jota vastaan tulee puolustautua. Runossa melko äärimmäiset mittasuhteet saava pelko voi kuitenkin johdattaa tulkitsemaan runoa ironisesti: onhan varsin absurdia elää suhteessa, jossa vain suojaudutaan villiyyttä eli vapautta vastaan sen vierauden vuoksi ja jossa toista osapuolta ei tunneta ja jota pelätään. Tulkinnessani runo pyrkii siis ironian kautta kyseenalaistamaan säännellyn parisuhteen järkevyyden: Stuart Hallin termin runossa yritetään murtaa vanhanaikainen käsitys parisuhteesta sen sisältä käsin. Runon matelijamainen kuvaus naisesta toimii puolestaan Estella Lauterin termin ainoastaan hienoisena viittauksena mytologiaan ja sen tarkoitus on mielestäni vain osoittaa, miten vääristyneitä, liioiteltuja käsityksiä tietynlainen parisuhde tuottaa toisesta ihmisestä, runon tapauksessa naisesta.



#### 4 LOPUKSI

Olen tarkastellut pro gradu -tutkimuksessani Riina Katajavuoren runokokoelman *Kuka puhuu* kuvakieltä runoissa, joissa runon puhuja tai muu keskeinen agentti hahmottuu naiseksi. Tässä tutkimustyössäni olen hyödyntänyt ennen kaikkea Benjamin Hrushovskin viitekehysmallia, joka tarkastelee (runon) lukuprosessia tekstin ja lukijan välisenä vuorovaikutuksena ja viitekehysten verkostona. Kyseinen malli on toiminut erittäin hedelmällisenä työkaluna, sillä se osoittaa, että runojen näennäisen kompleksisuuden taakse kätkeytyy johdonmukaista selkeyttä. Tuloksin osalta se taas mahdollistaa tietynlaisen systemaattisuuden: runoainesten kertyessä runon sisäisiksi kokonaisuuksiksi irrallisten havaintojen ja niistä seuranneiden satunnaisten päätelmien määrä vähenee. Tämä puolestaan lujittaa saatujen tutkimustulosten luotettavuutta. Mallin etuna on myös sen muuntautumiskykyisyys: vaikka se on suunniteltu kuvakielen tarkasteluun, en näe ongelmallisena soveltaa sitä myös esimerkiksi typografisten tai fonosemanttisten runoainesten tarkasteluun, sillä varsin usein nekin kokoontuvat yhteen eräänlaisiksi tulkintaa avaaviksi viitekehyksiksi, kuten olen työssäni paikoin osoittanut.

Työni suurempana tausta-ajatuksena olen puolestaan hyödyntänyt Teresa de Lauretiksen näkemyksiä, joiden ytimessä on käsitys siitä, että sukupuolen rakentuminen on representaation ja itserepresentaation sekä tuote että prosessi. Sen diskursiivisessa rakentumisessa kirjallisuudella on merkittävä rooli. Näin Katajavuorikin voidaan nähdä sukupuolta koskevia käsityksiä luovana ja tarjoavana henkilönä.

Työssäni olen todentanut, että Katajavuori hyödyntää hyvin laajasti kuvakieltä luodessaan naisrepresentaatioita: hän käyttää vaihtelevissa määrin kaikkia keskeisiä trooppeja eli metaforaa, metonymiaa, symbolia ja vertausta. Figureista hyödynnetyimmäksi nousee puolestaan ironia. Yhdessä nämä kuvakieliset ainekset kokoontuvat monin paikoin limittyviksi viitekehyksiksi ja luovat kokonaisuuksia, joiden kautta Katajavuori ottaa osaa sukupuolidiskursseihin usealla tavalla. Ensimmäinen eräänlainen kannanotto on jo itse naisrepresentaatioiden luominen. Olen jaotellut nämä Katajavuoren rakentamat naisrepresentaatiot kolmeen kategoriaan: Ensimmäisen kategorian naispuhujat ovat äitejä (runot ”Ryöhkötär” ja ”Odotus”). Toisen kategorian naiset ovat puolestaan väärinymmärrettyjä ja väärinkohdeltuja (runot ”Jotta säilyisi jokin järjestys”, ”Tanjuska”, ”Unessa naarmuuntuva nainen” ja ”Määritelmät”). Kolmas kategoria taas koostuu runoista, joissa nainen representoidaan selkeästi suhteessa mieheen

tai maskuliiniseen yhteisöön joko alistettuna (runot ”Tien pää”, ”Daami” ja ”Hyvät teot”) tai päinvastoin hyvin voimakkaana hahmona (runot ”Koko valtakunta”, ”Makaavat raukeina tuiskussa”, ”Roolit” ja ”Seireenit”). Kolmanteen kategoriaan kuuluu myös runo ”Parisuhde”, jossa naista ja miestä ei esitetä kilpailevina, vaan lähinnä toisilleen etäisinä ja vieraina entiteetteinä.

Representaatioiden luomisella Katajavuori osallistuu sukupuolidiskursseihin muun muassa tekemällä runojensa kautta näkyväksi perinteisiä naisiin liitettyjä käsityksiä ja mielikuvia, kuten stereotypioita ja myyttejä, jotka usein saavat asunsa intertekstuaalisista aineksista. Luomiensa representaatioiden kautta Katajavuori pyrkii osoittamaan naisiin kohdistuvan vallan olemassaolon: naiset joutuvat ulkopuolisen, usein maskuliinisen hegemonian sävyttämän maailman hallitsemiksi toisiksi.

Katajavuori ei kuitenkaan pyri vain tuomaan esille vallitsevia naisrepresentaatioita ja niihin kietoutuvaa valtaa, vaan kutsuu lukijaa pohtimaan ja kyseenalaistamaan, siis dekonstruoimaan niitä. Olen eritellyt näitä dekonstruointikeinoja työssäni peilaamalla niitä Stuart Hallin transkoodausstrategioihin, joilla pyritään murtamaan stereotypioita, ja Estella Lauterin revisionistisiin työkaluihin, joiden avulla voidaan rikkoa myyttejä. Katajavuori hyödyntää kaikkia edellä mainittujen tutkijoiden keinoja: Stereotypioita murretaan kääntämällä niitä ylösalaisin (esim. ”Roolit”-runo), luomalla myönteisiä kielteisten rinnalle (esim. ”Makaavat raukeina tuiskussa” -runo) ja ennen kaikkea panemalla stereotypiat toimimaan itseään vastaan (esim. ”Seireenit”-runo). Myyttejä rikotaan puolestaan luomalla niiden kanssa ristiriidassa olevia esityksiä (esim. ”Ryöhkötär”-runo), arvioimalla niitä uudelleen sisältä käsin (esim. ”Makaavat raukeina tuiskussa” -runo) ja myös sisällyttämällä hienoisia viittauksia niihin (”Parisuhde”-runo). Katajavuori toteuttaa näitä dekonstruointikeinoja käytännön tasolla eritoten esittämällä runojensa sisällön ironisessa valossa tai pyrkimällä empatian herättämiseen vastaanottajassa.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että Katajavuori on naisrunojensa kautta selvästi naisten asialla, heidän oikeuksiaan ja asemiaan puolustamassa. Tästä eivät kerro pelkästään edellä mainitut pyrkimykset osoittaa vallan olemassaolo ja dekonstruoida haitalliset, kivettyneet representaatiot. Nimittäin ylipäänsä ”puheenvuoron” antaminen niille, jotka on alistettu ja joiden oma ääni on yleisesti ottaen jäänyt marginaaliin, on kannanotto: ”puheenvuoron” antamisella saadaan alistetun henkilökohtainen, oma kokemus näkyviin, jolloin laajempi ja monipuolisempi kuva sukupuolidiskursseista tulee mahdolliseksi. Tämä piirre on sopusoinnussa *Kuka puhuu* -kokoelman kokonaisuuteen

nähdessä: kokoelman runoja kannattelee kauttaaltaan ”äänen” antaminen erilaisille alistetuille, syrjään jääneille tai itseään etsiville. Tämä ilmenee jo monista runojen nimistä, kuten ”Varjo”, ”Oppilas” ja ”Omistus”. Niiden puhujat asettuvat varinpariksi jollekin korkeammaksi mielletylle, auktoritatiiviselle entiteetille.

Suhteessa aiempiin tutkimuksiin Katajavuoresta työni asettuu vahvistavana: Kaisu Kesonen (2004: 84) on todennut tutkimuksessaan, että Katajavuori paljastaa ja ironisoi sukupuolidikotomioita ja niihin liittyviä valtasuhteita ja onnistuu murtamaan hegemonisen maskuliinisuuden rakentamaa normia. Tämä johtopäätös vastaa omassa tutkimuksessani saamiani tuloksia. Selvästi Katajavuori näyttäytyy siis feministisenä kirjailijana – ainakin runotaiteessaan ja nimenomaan sen alkuvaiheissa (*Kuka puhuu* 1994 ja *Painoton tila* 1998). Jatkossa voisikin olla kiinnostavaa ja antoisaa tutkia Katajavuoren feministisiä аспектеjä hänen myöhemmissä kokoelmissaan tai muussa tuotannossa, kuten hänen romaaneissaan ja lastenkirjoissaan.

Katajavuoren kirjallinen tuotanto tarjoaa kuitenkin muitakin tutkimuksen kannalta kiinnostavia piirteitä. Esimerkiksi tässä ja myös Kesosen työssä esiin tullut intertekstuaalisuus voisi olla yksi suuri ja hedelmällinen tutkimusalue. Omassa työssäni olen muun muassa osoittanut, että Katajavuori hyödyntää runotaiteessaan paitsi kristinuskoa ja kansanperinnettä, myös esimerkiksi erilaisia yhteiskunnallisia tai feministisiä teorioita (runot ”Jotta säilyisi jokin järjestys” ja ”Makaavat raukeina tuiskussa”) ja mediakulttuurin tekstejä (runo ”Tanjuska”). Myös puhujuus, jonka keskeisyys varsinkin omassa tutkimuskohteessani käy ilmi jo sen nimestä, voisi paljastaa uusia, mielenkiintoisia sävyjä Katajavuoren teoksista. Kaiken kaikkiaan Katajavuori tarjoaa siis selvästi tutkimussarkaa hyvin monenlaisiin lähtökohtiin.

## LÄHTEET

### AINEISTOLÄHTEET

KATAJAVUORI, RIINA 1994: *Kuka puhuu*. Keuruu: Otava.

### TUTKIMUSKIRJALLISUUS

ABRAMS, M. H. 1957: *A Glossary of Literary Terms*. New York: Rinehart.

BEECH, JOHN R. – ISLA. C. MACKINTOSH 2005: Do differences in sex hormones affect handwriting style? Evidence from digit ratio and sex role identity as determinants of the sex of handwriting. – *Personality and Individual Differences* 39 s. 459–468.

BIEDERMANN, HANS 1993 [1989]: *Suuri symbolikirja*. [Knaurs Lexikon der Symbole.] Toim. ja suom. Pentti Lempiäinen. Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY.

BRIZENDINE, LOUANN 2006: *The Female Brain*. New York: Morgan Road Books.

BRIZENDINE, LOUANN 2010: *The Male Brain*. New York: Three Rivers Press.

BUSS, DAVID M. – NEIL. M. MALAMUTH 1996: *Sex, Power, Conflict: Evolutionary and Feminist Perspectives*. New York: Oxford University Press.

BUTLER, JUDITH 1990: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

CHRIST, CAROL P. 1980: *Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon.

CIXOUS, HÉLÈNE – CATHERINE CLÉMENT 1986 [1975]: *The Newly Born Woman*. [La Jeune Née.] Käänt. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CLARK, FIONA 1982: *Hats*. London: Batsford.

DE BEAUVOIR, SIMONE 2011 [1949]: *The Second Sex*. [*Le Deuxième Sexe*.] Käänt. Constance Borde & Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books.

DE LAURETIS, TERESA 2004 [1987]: Sukupuolen teknologia. [The Technology of Gender.] Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Teoksessa Anu Koivunen (toim.) *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* s. 35–76. Tampere: Vastapaino.

DEBORD, GUY 2005 [1967]: *Spektaakkelin yhteiskunta*. [*La Société du Spectacle*.] Helsinki: Summa.

DOUGLAS, MARY 2000 [1966]: *Puhtaus ja vaara: ritualistisen rajanvedon analyysi*. [*Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*.] Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

DYER, RICHARD 1977: Stereotyping. Teoksessa Richard Dyer (toim.) *Gays and Film* s. 27–39. London: British Film Institute.

DYER, RICHARD 2002: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

FOUCAULT, MICHEL 1980 [1976]: *The History of Sexuality. Vol 1: An Introduction*. [*Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*.] Käänt. Robert Hurley. New York: Vintage Books.

FRYE, NORTHROP 1970: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum.

GRÜNTAL, SATU – ANNA HOLLSTEN 1996: Sukupuolitettu sukuleikki. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Naiskirja: kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista* s. 77–91. Helsinki: Helsingin yliopisto.

HAAVIKKO, RITVA 2003: *Hevonen taiteessa, runoudessa, historiassa*. Helsinki: WSOY.

HAAVIO, MARTTI 1967: *Suomalainen mytologia*. Porvoo: WSOY.

HALL, STUART 1997: The Spectacle of the 'Other'. Teoksessa Stuart Hall (toim.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* s. 223–290. London: SAGE Publications.

HARSHAV, BENJAMIN 2007a: The Structure of Non-Narrative Fiction: The First Episode of *War and Peace*. Teoksessa Benjamin Harshav (toim.) *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.

HARSHAV, BENJAMIN 2007b: The Elusive Science of Literature: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature [Tel-Aviv 1968]. Teoksessa Benjamin Harshav (toim.) *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.

HOLFORD-STREVEENS, LEOFRANC 2006: Sirens in Antiquity and the Middle Ages. Teoksessa Linda Phyllis Austern & Inna Naroditskaya (toim.) *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press.

HONKANEN, KATRIINA 1996: Nainen. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s. 139–157. Tampere: Vastapaino.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984: Poetic Metaphor and Frames of Reference. – *Poetics Today*, vol. 5, no 1, s. 5–43.

IRIGARAY, LUCE 1985 [1974]: *Speculum of the Other Woman*. [*Speculum de l'autre femme*.] Käänt. Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press.

JAKOBSON, ROMAN 1960: Closing Statement: Linguistics and Poetics. Teoksessa Thomas A. Sebeok (toim.) *Style in Language* s. 350–377. New York: Massachusetts Institute of Technology.

JOKINEN, ARJA – KIRSI JUHILA – EERO SUOMINEN 1993: 1. Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysin aakkoset* s. 17–47. Tampere: Vastapaino.

JOKINEN, ARTO 2001: Näin tehdään nainen: miesten ristiinpukeutuminen. Teoksessa Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen (toim.) *Nainen, naiseus, naisellisuus* s. 191–212. Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, ARTO 2010: Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen* s. 128–139. Tampere: Vastapaino.

KANTOLA, JOHANNA 2010: Sukupuoli ja valta. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen* s. 78–87. Tampere: Vastapaino.

KESONEN, KAISU 2004: ”Harmaa jää työntää kielensä lahdenpohjukkaan”: metaforisen ja metonymisen monitulkintaisuuden luoma feminiinisyys ja maskuliinisuus Riina Katajavuoren Painoton tila -runoteoksessa. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.

KESONEN, KAISU 2007: Metonymia: Metaforaan limittyvä kielikuva. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen: välineitä runoanalyysiin* s. 167–189. Tampere: Vastapaino.

KOIVUNEN, ANU 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

KOIVUNEN, ANU 1996: Sorto. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s. 35–75. Tampere: Vastapaino.

KOSKELA, LASSE – LEA ROJOLA 1997: *Lukijan ABC-kirja: johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.

KOSONEN, PÄIVI 1996: Subjekti. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s. 179–205. Tampere: Vastapaino.

KRAMP, CORINNA 2008: Performing Gender in Postures. – *TelevIZion* 21/2008/E s. 52–53.

KRAPPE, JOHANNA 2007: Monimerkityksinen metafora. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen: välineitä runoanalyysiin* s. 145–165. Tampere: Vastapaino.

LAKOFF, GEORGE – MARK JOHNSON 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago (IL): University of Chicago Press.

LAUTER, ESTELLA 1984: *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington: Indiana University Press.

LEMPIÄINEN, KIRSTI 2001: Naisellinen feministi: naisfeministisubjekti. Teoksessa Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen (toim.) *Nainen, naiseus, naisellisuus* s. 21–42. Tampere: Tampere University Press.

LEMPIÄINEN, KIRSTI 2010: Naistutkimuksen kolme vuosikymmentä. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen* s. 274–276. Tampere: Vastapaino.

LEPPIHALME, ILMARI 1995: Penelopen urakka: Myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa. Teoksessa Raija Paananen & Nina Työlähti (toim.) *Hullu herttuatar ja muita naisia: sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa* s. 21–42. Oulu: Oulun yliopisto.



LUMMAA, KAROLIINA 2007: Symboli ja allegoria: Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen: välineitä runoanalyysiin* s. 41–65. Tampere: Vastapaino.

OAKLEY, JUDITH G. 2000: Gender-based Barriers to Senior Management Positions: Understanding the Scarcity of Female CEOs. – *Journal of Business Ethics* 27 s. 321–334.

OSTRIKER, ALICIA 1986: The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. Teoksessa Elaine Showalter (toim.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* s. 314–338. London: Virago Press.

PAANANEN, RAIJA 1995: Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa. Teoksessa Raija Paananen & Nina Työlähti (toim.) *Hullu herttuatar ja muita naisia: sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa* s. 9–19. Oulu: Oulun yliopisto.

PAASONEN, SUSANNA 2010: Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen* s. 39–49. Tampere: Vastapaino.

PARKKO, TOMMI 2012: *Runouden ilmiöitä*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

PENTIKÄINEN, JUHA 2005: *Karhun kannoilla: metsänpitäjä ja mies*. Helsinki: Etnika Oy.

RATIA, TAINA 2007: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen: välineitä runoanalyysiin* s. 121–143. Tampere: Vastapaino.

ROSE, CAROL 2001: *Giants, Monsters and Dragons: An Encyclopedia of Folklore, Legend and Myth*. New York: Norton.

TUOHIMAA, SINIKKA 1988: *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.

VARTIAINEN, PEKKA 2013: *Postmoderni kirjallisuus: länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Helsinki: Avain.

VIIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (toim.) *Runousopin perusteet* s. 39–102. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

YLIPULLI, JOHANNA 2005: Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat. Toiminnalliset ja väkivaltaiset naisrepresentaatiot sukupuoliperformansseina ja sukupuolisen tyylin ilmentäjinä 2000-luvun alussa. Pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.